



अक्षर प्रकाशन प्रा० लि
२/३६, अन्नामरी रोड, दक्षिणमंज, दिल्ली

डा० देवी शंकर अवस्थी

नयी कहानी : संदर्भ और प्रकृति

© डा० देवीशंकर अवस्थी

प्रकाशक :

अक्षर प्रकाशन प्रा० लि०

२/३६, अन्सारी रोड, दरियामज, दिल्ली-



मूल्य : आठ रुपये

प्रथम संस्करण : १९६६



आवरण :

नरेन्द्र श्रीवास्तव



मुद्रक :

हिन्दी प्रिंटिंग प्रेस

१४६६ शिवाग्रम, नवीन रोड,

दिल्ली



पुस्तक-बन्ध :

विजय नुरु बाइडिंग हाउस, दिल्ली

अनुक्रम

भूमिका

११

१ : पहचान और प्रतिष्ठापन

यत्नापात, जैनेन्द्र और अशोक	मार्कण्डेय	२६
नयी कहानी : एक पर्ववैक्षण	उपेन्द्रनाथ अरक	४६
नयी कहानी	हरिसंकर परसाई	५६
नयी कहानी : सफलता और सार्थकता	नामवरसिंह	६२
आम की हिन्दी-कहानी : नयी प्रवृत्तियाँ	हृषीकेश	७४
सम-सामयिक कहानी : रचना की प्रक्रिया	गुरेन्द्र चौधरी	८०
कहानी : नये सन्दर्भों की खोज	मोहन रावेदा	८०
आम की कहानी : परिभाषा के नये स्तूप	राजेश्वर घादव	८८
कथाकार की अपनी ज्ञान :		
आम की कहानी के सन्दर्भ में	रमेश बशी	१०६
हिन्दी-कहानी की दिशा	नित्यानन्द तिवारी	११०
नयी कहानी : कुछ विचार	नेमिचन्द्र जैन	११६
आम की कहानी	परमानन्द श्रीवास्तव	१२३

२ : विकास और विद्वत्पक्ष

आम की हिन्दी कहानी प्रगति और परिमिति	सिद्धमार्दनसिंह	१३७
नवीनता और नवीनता के प्रति आग्रह	श्रीवास्तव बर्मा	१४८
वास्तविक नयी कहानियों के पाठ में सुदृष्ट	योगेश तिवारी	१५३
प्रेम-कहानियाँ : परिचय के माध्यम पर	देवीलाल अग्रवादी	१५६
कहानी के निर्यात में उठे कुछ नये सवाल	विजयकुमार अग्रवाल	१६३
कहानी का साहित्य और आधुनिक आद्य-शोध	राजेश्वर चतुर्वेदी	१७०
नयी कहानी : मेमोर के बहाने में	निर्मल बर्मा	१७६
आधुनिकता और हिन्दी-कहानी	हृदयनाथ प्रधान	१८३

नये कहानीकारों की कहानियाँ	घनंजय वर्मा	१८८
धर्म का शिल्प और शिल्प का यथार्थ	देवीशंकर जवहरी	२०१

३ : सर्वेक्षण और मूल्यांकन

स्वतंत्रता के बाद की हिन्दी-कहानी :		
उपलब्धियाँ और खामियाँ	सहमीनारायण ताल	२११
परा का नया मोड़ : रोमांटिक यथार्थ	वच्चनसिंह	२१६
कहानी : एक और दुरुज्जात	नामवरसिंह	२३०

कथाकार अज्ञेय को

नये कहानीकारों की कहानियाँ	धनंजय वर्मा	१८८
कथन का शिल्प और शिल्प का यथार्थ	देवीशंकर अवस्थी	२०१

३ : सर्वेक्षण और मूल्यांकन

स्वातंत्र्य के बाद की हिन्दी-कहानी :		
उपलब्धियाँ और खामियाँ	लक्ष्मीनारायण लाल	२११
परा का नया मोड़ : रोमांटिक यथार्थ	वच्चनसिंह	२१६
कहानी : एक और शुरुआत	नामवरसिंह	२३०

कथाकार अज्ञेय की



भूमिका

हिन्दी में ही नहीं, विश्व की लगभग समस्त भाषाओं में कथा-साहित्य को सम्भीर साहित्यरूप की प्रतिष्ठा मिले बहुत दिन नहीं बीते। कथा-साहित्य में भी उपन्यास को अपेक्षाकृत जल्दी स्वीकार कर लिया गया था—पश्चिमी देशों में १९वीं शती में उपन्यास को सामी प्रतिष्ठा मिल गयी थी। पर कहानी को इस स्वीकृति के लिए, करीब-करीब बीसवीं शती की बाट ओहनी पड़ी है। हिन्दी में तो, संत, कहानी का जन्म ही बीसवीं शती की घटना है। यह बात दूमरी है कि नाट्य प्राप्त करने के पहले ही हिन्दी के कुछ आलोचक उसे रिटापर कर देना चाहते हैं—युग-संवेदना को वहन करने में अक्षम मानकर।

ऐसी स्थिति में आश्चर्य न होना चाहिए यदि आज भी हिन्दी के दिग्गज पण्डितों के लिए कहानी केवल हल्के-फुल्के मनोरंजन का साधन ही है और जिने मनोरंजन-विरोधी सम्भीरताधारी ये पण्डितजन इसीलिए पढ़ना भी पसन्द नहीं करते। उच्चतर अध्ययन-अध्यापन के क्षेत्रों में उसे पाठ्यपत्रों या शोधविषयों की सूची में स्थान मिले ही मिल गया हो, पर कहानी वैसे ही पढ़ी-पढ़ायी जा सक्ती है जैसे कहिता, यह बात अधिकांश लोगों के मन के तले नहीं उतरती। पर तो विद्यार्थी घर से जाते हैं, केवल गहनताना, कुछ दार्शनिक सहृदयों से मिले हुए बतलों या कल्पित कर्तव्य-प्रयोगों को 'व्याख्या' के लिए कक्षा में पढ़ा दिया जाता है और सत्र में कथानक लिख देने का शुल्क दे दिया जाता है। इनमें कुछ लोग बड़े तो फिर कहानी ही या नाटक या उपन्यास, सभी को बने-बनाये छ सत्रों वाले तरीके से पढ़ने की बेइगनी कोशिशें होती हैं। प्रभावान्वित इंग्लिश की वाग साहित्यरूपों वाले प्रयोगों के बाद वास्तविक विवेचन या आलोचना के प्रयोग में याद ही नहीं रहती जाती। किसी भी भारतीय विश्वविद्यालय के एम० ए० के प्रारम्भिक से यदि कहानी-सम्बन्धी प्रयोगों को लेकर विवेचन किया जाए तो अध्ययन रोचक ही नहीं होगा, विश्वविद्यालयों के पीछे पण्डितों के कहानी-सम्बन्धी रस को भी लपट रहेगा। अभी कुछ समय पूर्व तक कहानी-सम्बन्धी चर्चा बोमों के लिए तैयार की जाने वाले मदर्श की भूमिकाओं तक ही सीमित रही है। इन मदर्शों में भूमि-विचार रही कहानियाँ ही नहीं आती रही बल्कि भी दुर्गम आती हैं और दी गई कहानियों के विवेचन या पाठ्य-प्रक्रिया की कोई व्यवस्थित रूपरेखा या दृष्टि

विकसित रूप मानकर मनोरंजनरसक अगभीर ग्राह्य-रूप की उद्दिष्टा देने गये। पर हम लोग के लोगों का लोग भी कम नहीं है। 'पन्नब' की भूमिका त्रिग प्रसरता और साक्षि ने नये वाष्पान्दोमन के उन्मेष को भूमित करती है, वैसी प्रसरता, स्पष्टता या मोरिहना प्रेमचन्द के उपन्यास-बहानी-सम्बन्धी विचारों में न मिलेगी। प्रेमचन्द ही नहीं जैदेन्द्र, इमाचन्द्र जोशी, यज्ञानाल आ अज्ञेय भी हम सम्बन्ध में उनसे ही उदासीन और अममूल्य दिगने हैं। प्रगतिवादी आन्दोलन के दौरान जब इन लोगों की ओर ध्यान गया भी तो इन्हें बगल-के बजाय गामागिता इतिहास, वर्गसंघर्ष का सारण या सामाजिकमित्र उपदेन-वैसी विषयि में ही गया गया। प्रेमचन्द को तो मुद्रावादी कहा ही जाता है। स्वयं मुद्रावादी ने मुद्रा का दार्ष्टिक कथावाचों को मोटा था। रामबिलामजी की पुस्तक 'प्रेमचन्द और उनका युग' हम प्रकार की आलोचनाओं में कथानिक मानी जा सकती है। वे एक-एक समस्या और उनके समाधान को कच्ची-पक्की रीकड़ों में मलियाये करने हैं। पर प्रेमचन्द के एक भी उपन्यास (बहानियों की ओर तो उनका ध्यान गया ही नहीं) के कथकण का बिस्लेषण करते हुए उनकी आत्मरिक्त कल्पमय सत्ता, एका-भिनि आदि के बिस्लेषण की कोई चेष्टा नहीं करने। उन्होंने हम तथ्य पर ध्यान नहीं दिया कि हम प्रकार के प्रसंगों को अनेकानुस बहूत साधारण उपन्यासों में भी छांट कर अलग किया जा सकता है—प्रेमचन्द की महत्ता इन सभी समस्याओं के लिए है या इन्हीं को एक कलादृष्टि में विरोध के लिए ? हेनरी जेम्स की हम उक्ति की याद दिलायी जा सकती है कि, "उपन्यास अपनी व्यापक परिभाषा में हिन्दगी का वैयक्तिक और नीचा प्रभाव है।" यह निदानपरक या 'वैज्ञानिक' न होकर बलाकार के कल्पनात्मक भावन पर निर्भर करता है; और हिन्दगी के बारे में सामान्य विचारों या काल्पनिकों के माध्यम में न होकर 'बाइरेक्ट' होना है। 'किमी अन्य आरतिरम की तरह उपन्यास को एक माध और सातत्य में ही भावन करना होता है।' पर रामबिलामजी ही क्यों न्याये व्यवस्थितारी और बलावादी अज्ञेय भी प्रेमचन्द की महत्ता का निर्धारण मानवीय सहानुभूति की व्यापकता के आधार पर करते हैं। यह मानवीय सहानुभूति क्या है ? पनावेकर की मानवीय सहानुभूति और प्रेमचन्द की मानवीय सहानुभूति में क्या अन्तर है ? क्या हम आधार पर इन दो में से किमी को बड़ा-छोटा कलाकार सिद्ध किया जा सकता है ? अनजाने ही स्वयं अज्ञेय भी प्रगतिवाद द्वारा दिये गए औजार का ही इस्तेमाल करते हैं; स्वयं उस समीक्षारमक औजार या पद्धति को विकसित नहीं कर पाते जो प्रेमचन्द को, क्या के कलामूल्यों की कमीटी पर, जांच सकता। हमी प्रकार की स्थिति में आचार्य हज्जरीप्रसाद द्विवेदी प्रेमचन्द को इसलिए महत्वपूर्ण मानते दिखते हैं कि वे उत्तर भारत के जनजीवन के सामाजिक गाइड हैं।

इस प्रकार कथा-साहित्य की आलोचना प्रारम्भ से ही अनेक विकृतियों में फँस

मयी। एन और एकेडेमिक मुविषावाद या मरम्भीकरण का फार्मूला था, त्रिगली निराश-ममृद समीक्षा-परम्परा चार्मी कविता तक हुई। दूसरी ओर कथा-साहित्य के प्रति एक अग्रभरि भाव था और तीसरी ओर आलोचक द्वारा प्रस्तुत की जाने वाली समस्याओं की कभी न समाप्त होनेवाली एक सूची थी, त्रिनके समाधान भी वे समाज में न पाकर साहित्य में प्राप्त करके परितुल्य होना चाहते थे। मय मिना-कर जेनरी ड्रेम के ही आधार पर बहते कि न तो कोई मिथ्यान्त था और न ऐसी आस्था या चेतना कि 'एक सम्पारमक विद्वानकी अभिव्यक्ति' की जा रही है। इन रूपों की समीक्षा-सम्बन्धी अपनी समस्याएँ या मानदण्ड हो सकते हैं—शायद इस ओर बहुत ध्यान ही नहीं गया। कहानी के साथ एक और दुःसह स्थिति यह भी रही कि उसे उपन्यास का नामा गरीब सम्बन्धी माना जाता रहा। उपन्यास को यदि सामाजिक इतिहास मानकर विवेचित किया गया तो कहानी को तो कुछ विषयवस्तु या शैली-सम्बन्धी वर्गीकरणों के भीतर नाम दे देना ही पर्याप्त समझा गया। प्रेमचन्द ने 'कहानी' नामक पत्रिका भले ही १९३६ में निकाली हो पर चर्चा उनके उपन्यासों की ही हुई है। जेनेन्द्र के कहानी-संग्रह 'दो बिड़ियाँ' की समीक्षा लिखने हुए जनवरी, १९३५ के 'विदास भारत' में अश्वेय ने लिखा था, "जो लोग कहानी सिर्फ बहाना बिताने के लिए नहीं पढ़ते, उन्हें यह संग्रह अवश्य पढ़ना चाहिए।" पर ऐसी बातें पवित्र आकाशाओं तक ही सीमित रहीं, हमारी बौद्धिक चेतना का अंग नहीं बन सकी।

स्वातन्त्र्योत्तर दशक में तमाम राष्ट्रीय सजग बोध के समान्तर मबलेपन का आन्दोलन जिग सतर्कता तथा साहित्यसास्त्र के बने-बनाये एकेडेमिक तन्त्र के प्रति अवज्ञा और विरोध की जगम देता है उसी ने कहानी के महत्त्व को भी पहचाना था। इस प्रकार हिन्दी में कहानी की वास्तविक चर्चा सन् १९५५ के आसपास प्रारम्भ होती है—'कहानी' पत्रिकाके पुनर्प्रकाशन के बाद ही। मोहन राकेश के कहानी-संग्रह 'नये बादल' (जनवरी '५७) और राजेन्द्र यादव के कहानी-संग्रह 'जहाँ लक्ष्मी कँद है' (अगस्त '५७) की भूमिकाएँ इस कहानी-सम्बन्धी नयी समीक्षा-चेतना को व्यक्त करती हैं। यों संपादक के रूप में भरवप्रसाद गुप्त और समीक्षक के रूप में नामवरसिंह ने कहानी-सम्बन्धी चर्चा को शुरू ही विशिष्ट योग दिया है। आरोप लगाया जा सकता है कि कहानी की चर्चा धीरे-धीरे अतिरिक्त स्पील-रूप में होने लगी और उपन्यास समग्र उपेक्षित हो गया। पर शायद उत्तर में कहा जा सकता है कि रचना के केन्द्रबिन्दु पर कविता और कहानी ही थी और आलोचनात्मक विवेक सही पहिचान का परिचय दे रहा था। बहरहाल, पिछले दशक की समाप्ति तक कहानी को लेकर काफी गरमाहट ही नहीं आ गई थी, 'नयी' विशेषण न रहकर सजा का अंग बन गया था। 'नयी

कहानी' के अतिरिक्त का प्रथम सर्द १९५६ में उठाया गया था मोदिमस्वर, १९५७ में प्रकाश में होने वाले 'साहित्यकार सम्मेलन' तक 'नयी कहानी' अभिधान की सम्पूर्ण स्वीकार कर दिया गया था। इस सम्मेलन में पठित तीनों निबन्धों (शिवप्रसाद मिश्र, हरिप्रसाद परमाई और मोहन रावेज निगिन) के पढ़ने की यात्राओं में 'नयी कहानी' का प्रयोग किया गया है। पर 'नयी' को लेकर प्रारम्भ होने वाले विवाद के माध्यम ही ये काम-बया बनाने नगर-बया का भण्डा सामने आ चुका था। बहुत कुछ विवाद भी मूर्ख नयेन को लेकर था—विम प्रकाश के लेखक नये दयाधर्म को अधिक तानि और दृष्टि के साथ पहचान कर पा रहे हैं, यह सम्मेलन विवादों के सामने भी थी और आलोचकों के भी। रावेज पढ़ने की 'नये बाद' की भूमिका में अपेक्षाकृत टहने हुए दयाधर्म के बन्धन निरन्तर कुतबुताने हुए दयाधर्म का गठान उठा चुके थे, और मादव 'उठने के बन्धनाने जीवन' के मन्दर्भ में 'हिन्दी और जोर' की द्वितीयिका की दाद दे चुके थे। बहरहाल १९५७ के साहित्यकार सम्मेलन में काम-बया लेखक शिवप्रसादमिश्र और नगरबया-लेखक रावेज या मादव इस प्रकार के विभाजनों के मिश्रण को स्वीकार करके दोनों ही प्रकार की कहानियों को 'नयी कहानी' के अन्तर्गत करने मकर आने हैं—यह बात दूसरी है कि चलने-थमाने अपनी कहानियों के बारे में एकाग्र दलीले दे ही देने हैं। इस सम्मेलन में पढ़े गए निबन्धों में परमाई और रावेज दोनों ही में कहानी को पुरानी परम्परा में जोड़े रहने की उचित अभिप्राया दिगनी है। नयी कविता से नयी कहानी को इस परम्परा के प्रथम पर अलगाने हुए परमाई ने निगा है, "हिन्दी में कहानी की एक पुष्ट और स्वस्थ परम्परा है और वर्तमान कहानी उसका एक विकसित रूप है।" रावेज ने भी बहुत-कुछ घड़ी कहना चाहा है। पर जैसा कि अपनी एक टिप्पणी में इन कविताओं के लेखक ने अन्यत्र (अभिधा : १ ; जनवरी '६५) कहा है कि 'नयी कविता' के कवियों-समीक्षकों को इस बात का बराबर एहसास रहा कि ये पूर्ववर्ती काव्यरङ्गियों को तोड़ रहे हैं—उनमें हट रहे हैं। इसलिए जहाँ एक ओर नयी रचनागीतना का उन्मेष प्रबल होता है वहीं तमाम छायावादी काव्य-गिद्धान्तों पर आक्रमण करते हुए नयी कविता के काव्य-गिद्धान्तों की स्थापना भी होती चलती है।" पर कहानी में चूँकि अपने को अलगाने की चेष्टा बहुत बाद में शुरू हुई है, परिणामस्वरूप इसका साहित्यमात्र भी बहुत-कुछ अविकसित रहा और कहानी में पुरानेपन की चीखट को पूरी तरह से तोड़ने का काम नये कहानीकारों के बाद आनेवाली नयी पीढ़ी कर रही है। उस समय केवल रावेज यादव ने ही परम्परा को एक भीमा तक बस्तीकार करने का साहस दिखाया था—कम-से-कम कहानी-विचार को दृष्टि में।

१९५७ के आसपास ही यह पुकार भी उठने लगी थी कि नयी कहानी को "समझने-समझानेवाले आलोचकों का प्रायः अभाव है।" चायद इसीलिए १९५९

में 'कहानी' में 'आज की कहानी' चीनक में एक और लेखमाना प्रारम्भ की गई। बताया गया कि "इस माना का उद्देश्य आज की हिन्दी-कहानी की उपन्यासों तथा उनकी विभिन्न धाराओं पर कहानीकारों की ही दृष्टि में प्रकाश डालना है। इसी कारण इस माना के अधिनगर लेखक धारा के कहानीकार ही होंगे, जिनका योग धारा के कहानी-साहित्य में महत्वपूर्ण है।" पर अन्तः माना में चार कहानी-कारों और तीन आलोचकों ने निम्न—सायद मयादक गुप्तजी ने मनुष्य बनाना चाहा। यह माना किसी एक प्रश्न या विवाद्य विषय के आमपाम न होकर एक चौतरफा लेखा-जोखा लेने का प्रयास करती है और इसी अर्थ में महत्वपूर्ण भी है।

कहानी की उड़नी पक्षाओं से आगे बढ़कर उसे ममभूते की ठोस प्रक्रिया की दुरुभात हुई जनवरी, १९६१ की नयी कहानियों में 'हासिये पर' स्तम्भ से। नामवर-मिह ने 'कहानी-याद की प्रक्रिया' को मद्दे-नजर रखते हुए तमाम नयी कहानियों को अलग-अलग विस्तारित किया। पुरानी कहानियों से उनका अन्तर स्पष्ट किया और रचनातन्त्र पर नये सिरे से विचार किया। कहानी के पूरे विवाद में इस लेखमाला का बहुत अधिक महत्व है। इसी लेखमाला के अन्तर्गत 'कहानी' 'अच्छी और नयी' परिसंवाद में पहली बार जमकर परम्परा आदि के बोझ को त्यागकर नयी कहानी के स्वतन्त्र अस्तित्व को स्थापित किया जा सका तथा उसकी कमजोरियों का स्वयं नये लेखकों-समीक्षकों द्वारा निमंम उद्घाटन भी हुआ। १९६२ में हुआ यह विवाद नयी कहानी को एस्टैब्लिश ही नहीं करता, एस्टैब्लिशमेंट का हिस्सा भी बना देता है। इसके बाद नेतृत्व की छीना-झपटी ही नहीं आती, नयी कविता बनाम नयी कहानी, नयी कहानी बनाम सचेतन कहानी आदि के ऐसे विवाद भी उठते हैं जो आलोचनात्मक विवेक के उदाहरण नहीं कहे जा सकते। 'नयी कहानी' एस्टैब्लिशमेंट का हिस्सा अगर बनी तो एक और नयी पीढ़ी भी सामने बिलायी देने लगी जिसने बात ही किस्सागोई के अस्वीकार से शुरू की। अगर कविता के लिए संगीत या चित्र के लिए फोटोग्राफी खतरा है तो कहानी के लिए किस्सागोई सबसे अधिक बाधक है—यह विवेक धीरे-धीरे विकसित हो रहा है। अस्तु, एक नया मिजाज कहानी में फिर उभरता लगता है। कहा जा सकता है कि यह एक ऐसा समय है जब 'नयी कहानी' सम्बन्धी तमाम समीक्षापरक आपाधापी का जायजा ले लिया जाय। प्रस्तुत सकलन इसी दिशा में एक छोटा-सा प्रयत्न है।

नयी कहानी को लेकर उठने वाली इन हलचलों और क्रियाशीलता के फलस्वरूप 'कहानी' को बेहद साहित्यिक प्रतिष्ठा मिली। इसके पूर्व हिन्दी में तो खैर ऐसे सम्मान का प्रश्न ही नहीं उठता, अन्य साहित्यों में भी समसामयिक कहानी को ऐसा ही सम्मान मिला है, मैं नहीं जानता। पुराने प्रतिष्ठित साहित्यरूपों में नाटक तो खैर हमारे यहाँ था ही नहीं, पर कविता भी उपेक्षित हो गई। इस सम्मान-

प्राप्ति के साथ ही कहानी-समीक्षा के मानदंडों या पद्धति का प्रश्न उठता है। यों नयी आलोचना ने मानदंडों का प्रश्न बहुत कुछ अप्रासंगिक करार दे दिया है, और उसके स्थान पर वह पद्धति के नवीकरण पर बस देती है (देखिये : मई, १९६४ में दिल्ली में 'नवलेखन के भावबोध' पर आयोजित गोष्ठी की 'माध्यम जुलाई '६४ और 'धर्मयुग : जून, १९६४ में प्रकाशित रिपोर्ट)। पर जैसा कि अभी सकेत किया जा चुका है कि नयी कविता में जिस प्रकार तमाम शास्त्रीय मानदंडों को अप्रासंगिक सिद्ध करके उसकी मूल्यसत्ता को नये सिरे से खोजा गया, विद्वेषण की पद्धति और समीक्षा की शब्दावली आविष्कृत हुई, वैसा प्रारम्भ में कहानी-समीक्षा में सम्भव नहीं हो सका। ऊपर बताये गए कारण के अतिरिक्त एक तथ्य शायद यह भी था कि काव्य-समीक्षा में जिन सिद्धान्तों को अस्वीकार किया गया उनकी एक बड़ी शक्ति को आत्मसात् भी कर लिया गया, पर कथा-समीक्षा के पहले से प्रचलित मानदंड इतने सख्त थे कि बहुत-कुछ नये सिरे से ही शुरू करना था और इन शुरुआत में ग्राम-कथा, मगर-कथा जैसे बेमानी वर्गीकरण पुराने प्रभावों के फलस्वरूप उत्पन्न कमजोरियों के उदाहरण हैं।

अस्तु, कथा-समीक्षा की नयी पद्धतियों या औजारों को विकसित करते समय पश्चिम के फिक्शन क्रिटिसिज्म से भी सहायता ली गई और काव्य-समीक्षा की कोटियों को (हिन्दी से भी और पश्चिम में 'न्यू क्रिटिसिज्म' के प्रभाव-तले लिखी जाने वाली कहानी-समीक्षा, जो कि मूलतः कविता के लिए अधिक उपयुक्त है, में भी) भी लागू किया गया। यही यह कह देना मुझे प्रामाणिक लगता है कि पश्चिम से आयातित किये जाने पर मुझे तनिक भी आपत्ति नहीं है। हम सभी पश्चिम की विकसित समीक्षा-पद्धतियों से जाने-अनजाने प्रभावित होते रहते हैं। आपत्ति केवल वहाँ पर की जा सकती है जहाँ उन कोटियों को लागू करते समय प्रसंगानुकूलता या औचित्य का ध्यान नहीं रखा जाता। यों हमारे रचनाकारों के प्रेरणास्रोत भी वहाँ कम नहीं हैं। पर कुछेक विसंगतियों की ओर ध्यान दिलाना आवश्यक है। पहली बात तो यह कि पश्चिम में फिक्शन क्रिटिसिज्म अधिकांशतः उपन्यासों और कहानियों के पूरे सन्दर्भ में लिखा गया है। पर हिन्दी में कुछ तो उपन्यासों के अपेक्षाकृत अभाव के कारण, और कुछ पूरे परिदृश्य को ध्यान में रखने के लिए जिस परिचय एवं योग्यता की आवश्यकता होती है उससे बचने के कारण, केवल कहानियों को ही चर्चा का आधार बनाया गया। इसका स्पष्ट परिणाम है कि अक्सर कहानी से उन चीजों की माँग की जाती है जिनकी माँग उपन्यास से ही की जा सकती है। यो दोनों के रूपगत अन्तरों की कठिपय ऐतिहासिक अनिवार्यताओं के बावजूद दोनों के समीक्षा-मूल्यों के सेट अलग-अलग नहीं किये जा सकने। और यदि अलग करने की चेष्टा की जाती है तो फिर उपन्यास-सम्बन्धी प्रतिपत्तियों को लागू करने से बचना होगा। दूसरी बात यह कि

पश्चिम में उपन्यास को 'समाज के भीतर स्थित व्यक्ति के पारस्परिक सम्बन्धों को समझना' पर आधारित माना गया है जबकि कहानी को निरन्तर आत्मपर निरिक्त्व आदि। आयरी सेगक फ्रेड ओ'कोनोर ने उसे 'समाज की मरहटों पर खड़ा जाने वाली गुरिल्ला सड़ाई माना है जिसमें बाहरी छोगों पर बड़े हुए व्यक्तित्व का प्राधान्य होता है।" इस कमीटी के अनुसार हिन्दी-प्रदेश में 'नविन आन्दोलन' के लिए काफी उपजाऊ भूमि होनी चाहिए थी; पर हुआ यह कि कहानी धनी मुख्य। और वह भी समाज में कटकर लड़ी जानेवाली गुरिल्ला सड़ाई के रूप में ही नहीं, बल्कि पूरे सामाजिक वस्तु-सत्त्व के भीतर मनुष्य के द्वन्द्व, तनाव भासा, आशांक्षा को भी समेटनी वाली। ऐसी स्थिति में हिन्दी-कहानी को 'मानवीय नियति के सम्मुख गीतात्मक चोख' या अत्यन्त 'वैयक्तिक अनेकी प्रतिक्रिया' के रूप में देखना बहुत मंगत न होगा।

कथाकृति के लिए ऊपर जिस कलात्मक यारगैनिक समप्रता की बात कही गई है वह अन्ततः एक निष्पत्तिक कला-सिद्धान्त की ओर ले जाती है यानी कि एक बार जन्म ले लेने के बाद कथाकृति का विकास अपने ही नियमों से होगा और कलाकार उसमें दखलान्दाजी के लिए स्वतन्त्र न रहेगा। इस प्रकार दृष्टि-बिन्दु (प्वाइण्ट ऑफ व्यू) को सम्हालने की आवश्यकता सामने आती है। इस दृष्टि से आधुनिक कविता और आधुनिक कथा-कृतियों में समान प्रविधियों का उपयोग मिलता है। पलावेयर और हेंवरी जेम्स के साहित्य-सिद्धान्त उन्ही स्रोतों से उद्भूत होते हैं जिनसे कि ह्यूम, पाउण्ड या इलियट के। संभवतः इसी कारण कुछ लोग काव्य-समीक्षा की पद्धतियों एवं मूल्यों को कथाकृतियों पर भी लागू करने के लिए उतावले दिखते हैं। कथा-साहित्य के मानदण्डों की चर्चा के सिलसिले में इस प्रकार कथा-प्रकृति (या कथाकृतियों की विविध प्रकृतियों) की उपेक्षा करके लाये जाने वाले इन मानदण्डों के खतरों की भी चर्चा कर ली जाय। इससे शायद हमें अधिक व्यवस्थित दृष्टि मिल सके।

काव्य-समीक्षा के आधार पर कहानी की चर्चा करने वालों में नयी कहानी के ये पैरोकार भी हैं जो प्रतीक, बिम्ब, लय, रूपक, मिथक, अम्बोक्ति आदि की चर्चा करके उसके महत्त्व को जताते हैं। यह प्रयत्न बँसा ही है जैसा कि १९वीं सदी में जोला या गान्वार्ट-बन्धुओं ने उपन्यास को विज्ञान का आसन देकर करना चाहा था। दूसरे ये लोग भी हैं जो भाषा-संवेदना आदि की चर्चा करके कहानीमात्र को हेय या असमर्थ विधा गिद्ध करना चाहते हैं।

काव्य-समीक्षा के मानदण्डों के आरोपित करने से जो खतरे सामने आने हैं उनकी चर्चा करते हुए फिलिप राइड ने कहा है कि ऐसा करने वाले तीन चीजों पर बहुत धन देते हैं—प्रतीक, मिथ, रूपक, अम्बोक्ति आदि की सोच पर; भाषा पर; और टेक्नीक को ही सर्व-श्रेष्ठ मानने में। चूँकि हिन्दी-कविता पर

'न्यू-विटिसिज्म' की इन प्रविधियों को अभी बहुत अधिक सागू नहीं क्रिया गया है इसीलिए कहानी की आलोचना में भी इनकी बहुतायत तो नहीं दिखती, परन्तु यत्र-तत्र इस प्रकार की चेष्टा के लक्षण दिखायी देते हैं और लगता यही है कि यह प्रवृत्ति बढ़ेगी। कविता के क्षेत्र में प्रतीकों, मिथकों आदि को विशिष्ट महत्त्व प्राप्त है—खासकर मुक्तक गीति-तत्त्व वाली कविताओं में। ये कविता के पूरे रूपबन्ध के अनिवार्य अंग होते हैं और उनकी अर्थ-भारिता को विस्तार और गहराई देते हैं। पर इन प्रतीकों या उनके पैटर्न के आधार पर कथाकृतियों के रूपबन्ध का विश्लेषण नहीं किया जा सकता। अच्छाई-बुराई का निर्णय तो हम कसौटी पर निरान्त अस्मभव ही है। अच्छे-बुरे सभी प्रकार के उपन्यासों-कहानियों में उनकी खोज की जा सकती है। 'आर्ग' या 'अनदेखे अनजाने पुल' के प्रतीक उनकी कलात्मक अमृता या यथार्थबोध को कोई नया आयाम नहीं देते, केवल एक सामान्य-सा कौशलगत-प्रभाव उत्पन्न करके रह जाते हैं। इस प्रकार के विवेचन का परिणाम यह होता है कि कृति के कलात्मक विकास की ओर ध्यान न देकर किसी एक स्थिति या भाषा-प्रयोग का विश्लेषण ही कसौटी बन जाता है, जब कि कथाकृति में महत्त्वपूर्ण तत्त्व 'कथानक' (Plot) होता है (प्लॉट घटनाओं और विवरणों के अर्थ में नहीं, बल्कि अस्तु की सहमति से 'कार्य-व्यापार की आत्मा' के अर्थ में)। प्रतीक, मिथक, अन्योक्ति आदि की चर्चा वास्तविक का अनुस्यूत करती है। अनुभव की जो प्रत्यक्षता है उसके प्रति एक अवमानना का भाव प्रतीक-चर्चा में निहित रहता है। गोया कि जो प्रत्यक्ष है, वास्तविक है, तात्कालिक है, प्रयोगसिद्ध है, उस अनुभव का प्रस्तुतीकरण महत्त्वहीन या दिखावा मात्र है और असली अर्थ कहीं भीतर छिपा बैठा है जिसे प्रतीकों के उत्खनन के जरिये बाहर लाना होगा। कहना न होना कि कथास्वों की मूल सम्पदा यह प्रत्यक्ष अनुभव ही होता है भले ही वह ऊबड़-खाबड़ या अपरिष्कृत हो। कहानी को अस्मर गीतिवन् माना जाता है पर यह सभानता आत्मपरकता तक ही सीमित है और उसे गीति की प्रतीक-योजना में घुसाने की चेष्टा सिर्फ स्मार्टनेस ही रही जा सकती है। कहानी में दिखावे और यथार्थ में गहरा अन्तराल नहीं होना और ज्यादा प्रतीक-चर्चा सबमूख हो न समझने की बात है और न व्यर्थ ही मगझपन्थी नरकें दूसरे को समझाने की। दूर की कौड़ी लाने की चेष्टा, चाहे वह एडविन वैरी वर्गम के ही आधार पर भरो न हो, अन्ततः यथार्थ को अस्वीकार कर रूपवादी वृत्ति को बड़ावा देती है और अपनी तार्किक परिणति में भावपक्ष या कलापक्ष के पुराने द्वंद को पुनर्जीविन करती है। इसे अपनी मूल दृष्टि में उस भाववादी दर्शन को देन सिद्ध किया जा सकता है जिसे मार्क्स ने ही नहीं, पयान्टम फिजिक्स ने भी एकदम साखरहित कर दिया है। पर दर्शन में वह भले ही अस्वीकृत हो गया हो, आलोचना और सौन्दर्यशास्त्र में अब भी जोर मारता रहता

है। परन्तु इसका अर्थ यह नहीं है कि कथा-साहित्य में प्रतीक नहीं होते। प्रतीकों का यहाँ प्रचुरता से उपयोग होता है पर अनुभव की वास्तविकता को अधिक-से-अधिक घटित करनेके लिए, न कि उसके पार कुछ दिखाने के लिए। प्रतीक यहाँ मुराग या सकेत-सूत्र नहीं होते जिनके सहारे कहानी के त्रितिसमी मसार में पैठा जाय। कहानी में प्रतीक रहस्यपूर्ण न होकर, उसके अर्थ-सम्भार का ही अनिश्चित उच्छलन कहा जा सकता है। वह पूरे गद्य-विस्तार के सन्दर्भ में होता है न कि समस्त गद्य-विस्तार का तात्पर्य किसी प्रतीक या मिश्रक के लिए होता है। इसे यों भी कहा जा सकता है कि प्रतीक पूरे कथात्मक यथार्थ का आन्तरिक अंग होता है और इसकी निताम्न बौद्धिक व्याख्याएँ हेत्वाभावो की सृष्टि करती हैं। इसीलिए जब यह कहकर नयी कहानी को स्वायित करने की चेष्टा की जाती है तो मुझे लगता है कि एक निहायत सघन दलील ही नहीं दी जा रही, बल्कि नयी कहानी की वास्तविक व्याख्या को कुछ परे हटाया जा रहा है। फिर मझा यह कि राकेश या राजेन्द्र यादव नामवरसिंह पर काव्य-समीक्षा के प्रणिधानों को आरोपित करने का अभियोग भी लगते हैं और स्वयं भी सांकेतिकता की भान ही नहीं करते, अपनी कहानियों में जबरदस्ती कुछ प्रतीकों को बिठाने की चेष्टा भी करते हैं। आलोचनात्मक आतंक या नास का इससे अच्छा उदाहरण और क्या मिलेगा !

प्रतीकों तक तो गनीमत है; जब भाषा-संवेदना ही एकमात्र आधार बन जाती है तो और अधिक विचित्रताएँ देखने में आती हैं। एक आलोचक ने नयी कहानी के अस्तित्व को तो अस्वीकार किया ही, कहानी की विधा-भाव को नयी संवेदना के घहन करने में अक्षम बताया। उनके अनुसार यह स्थिति प्रायः सभी उन्नत साहित्यों में देखी जा सकती है—पता नहीं काफ़का, हेमिंग्वे, फ़ॉकनर, टुमन, बपोट, फ़ैंक ओ'कोनोर या इज़ाक वायेल की कहानियों को वे कहाँ रखना चाहेंगे—वैल्ड और मोपासाँ को उन्नीसवीं शती में फेंक देने के बाद भी। अस्तु, इस निष्कर्ष पर पहुँचने के लिए वे कहानी को वक्चनोत्तर गीतों के समकक्ष रखते हैं और तर्क देते हैं कि 'दोनों की ही भाषा प्रयोग-विधि एक-जैसी है। नये कहानीकार और गीतकार, दोनों सरल भाषा और अभिव्यक्ति की सादगी पर बल देते हैं।' लगता है कि निर्मल, मादव, कृष्ण बलदेव बंद, रामकुमार आदि की कहानियों को पढ़े बग़ैर यह मतलब प्रगट किया गया है। (याद दिलाना अनुचित न समझा जाय तो हेमिंग्वे की सरल भाषा और अभिव्यक्ति की सादगी की संकुचता और आयुनिष्ठता पर भी गौर कर लेना चाहिए।) इस सरलता को लोक-साहित्य में जोड़ने हुए आलोचक ने बताया है कि 'निष्ट साहित्य भाषा के सृजनात्मक (क्रिएटिव) रूप का प्रयोग करता है। इस सृजनारमक रूप में वैल्ड प्रतीक और बिम्ब-विधान के माध्यम से अपनी भान कहता है और यहीं उसकी भाषा सामान्य भाषा की तुलना में घटित हो जाती है।' तथा विभिन्न अवसरों पर कवियों में 'सरल शब्द होने पर भी उनका बिम्ब-

विधान भूझ है। भाषा का यह रूप न होने के कारण रामस्वरूप चतुर्वेदी के अनुसार नयी कहानी में युग-संवेदना नहीं है, आधुनिकता नहीं है; लोकप्रियता है, अवोद्विग्न वृत्ति है आदि-आदि। शब्दों, आर्गुनों का खासा चमचमाता हुआ वाग्जाल विद्यमान गया है। यस्तुतः सूक्ष्म बिम्बों और प्रतीकों को ही भाषा का सृजनात्मक रूप मानना गद्य के अपने स्वभाव को अस्वीकार करना है जिसकी 'वर्णनात्मक' प्रकृति को विपिनकुमार अग्रवाल तक स्वीकार करते हैं। पर वही कविता की कोटियों को ही लागू करने की पुनः सवार हो वहाँ आप कर ही क्या सकते हैं ! ऐसे ही लोग बॉलडाक, टॉल्मटाय, प्रेमचन्द या टॉमस मान से जेन आस्टिन, हेनरी जेम्स, जेनेन्ड या पिपरे लुई को बड़ा उपन्यासकार भी सिद्ध कर सकते हैं।

कथाकृति की पूरी समझ या व्याख्या के लिए उस जीवन की गहराई की माप आवश्यक है जहाँ से लेखक की कला-दृष्टि (और इसीलिए नैतिक दृष्टि भी) उदित होती है। इसीलिए भाषा वाली कसौटी की अपेक्षा अनुभव की दुनियाँरत्ता या प्रामाणिकता की टोह के लिए प्रतीकों या बिम्बों नहीं बरिज-निर्माणक्षमता, कथानक-सपटन-शक्ति आदि का विवेचन ही कथा-समीक्षा के लिए महत्वपूर्ण होता है। कहना न होगा कि इसके लिए जिस समीक्षा-भाषा की आवश्यकता होगी वह कविता की भाषा से कुछ अलग ही होगी। इस प्रसंग में किसी रूपवादी आलोचक बिक्टर झिरमुन्स्की की याद दिलायी जा सकती है : "एक उपन्यास और एक गीति कविता को शाब्दिक कला की दृष्टियों के रूप में समतोल नहीं किया जाना है, क्योंकि उनमें धीम और रचना-सपटन के भव्य सम्बन्ध बिल्कुल भिन्न हैं। एक उपन्यास, जैसे कि टॉल्मटाय या स्टैण्डास-रचित, में शब्द दैनिक बोलचाल की भाषा के निकटतर होते हैं और अपने व्यापार में खुले तौर पर प्रेयणीय होते हैं जबकि एक कविता में शब्द-विधान पूरी तौर पर साहित्य की परिवर्तना (ऐस्थेटिक डिजाइन) से निविद्यत होता है और इस रूप में वह अपने-आप में लक्ष्य (साध्य) भी होता है।" यों अजैय या निर्मल या रेणु की कथाकृतियों से ऐसे रूपवादी अलंकृत गद्य के प्रचुर उदाहरण दिये जा सकते हैं जो अपनी शब्द-योजना, बिम्ब-विधान, मासगिकता आदि में अत्यन्त आकर्षक हैं पर ऐसे अंश साधारणतः उस गद्य के प्रवाह में ही भाषा नहीं डालते, कथा के अभिप्रायों को भी बाधित करते हैं; अथवा यों भी कहें कि कथा के अर्थसंसार को अशक्ति का शोषण करते हैं।

यद्यपि एफ० आर० सीविम ने स्वयं इस कविता-विधि को कथा-समीक्षा में लागू किया है—छायादू दूसरा रास्ता न स्वीकार करने के कारण; पर वे स्वयं इसके सतरो से आगाह करते हुए यह चुके हैं कि, "उपन्यास पर आलोचनात्मक पद्धति से इस बोध को लागू करना कहीं अधिक दुष्कर है कि रचनाकार जो कुछ करता है वह 'यहाँ, यही और यहाँ' शब्दों द्वारा ही करता है और उसे एक कलाकार के रूप में (अगर वह है) उनी प्रकार के ... जिसे कि एक

कवि की विद्या बताना है। कविता एकतरफा (कन्वेन्शनेशनल) में बानी करती है, (उपमे) मनुष्यता पर बसने वाला अधिकतर एक स्थानिक होता है... लेकिन मनुष्यता का अन्तर्गत प्रभाव हर निर्धार करता है। इन प्रभावों में कि उपाय का एक पक्ष जो पूरे मनुष्य में बसने वाला है। (अन्तर्गत प्रभाव) मनुष्य का अन्तर्गत प्रभाव होता है। मनुष्य एक जीव कविता की भाषा-व्यक्तिगतता में भिन्न-भिन्न होता है। एक की दुकादारी को दूसरे पर मानूँ का एक 'कविता विद्येरीनेय' अर्थ ही मानी जा सके, पर इनके विचारों का जो एक ऐतिहासिक-साहित्यिक अन्विष्ट है वह मनुष्य होने लगता है। और इस मनुष्यत्व के स्थान पर एक प्रकार के प्रभावकारी समीक्षण के निरूपण करने हैं। भाषिक कविता की अन्तर्गत में साक्षात्-अभिव्यक्ति अधिक हुआ और अनिवार्यता के साथ परम्परागतिकता में निश्चय होने हैं। इतिहास का एक के स्थान पर दूसरों में बननेवाले चरित्र-गुणधर्मों और स्थितियों के मनुष्यता का उद्धारण ही घाटे पर मुक्त होता है। कटारी या उपाय का मनुष्य भाषिक प्रयोगों पर आधारित न होकर उग बाह्य यथार्थ में चुनी गई छवियों और उन छवियों की चुननेवाली दृष्टि-शक्ति पर निर्भर करता है। यही साक्षात् साक्षात् मनुष्य, दूसरों के माध्यम में भाषागत होनेवाले यथार्थ में होता है। इन यथार्थ के विचारों, स्वाधारों, वस्तुओं और स्थितियों में ही कथा-मयीयता का मुख्य सरोकार होता है—न कि लय, प्रतीक, विषय या शैली के जगत् में। किम्वदन्त ने ठीक ही कहा है कि "कलाकार की मुख्य समस्या शैली की न होकर 'दृष्टिबिन्दु', 'कथात्मक परिदृश्य' आदि में सम्बन्धित बातों से ही रहती है—यानी कि अपनी विषयवस्तु को परिभाषित करना, अपने कथानक के भीतर में रास्ता बनाना ही कथाकार की मुख्य समस्या है।"

भाषिक विधि के इस विरोध का तात्पर्य यह नहीं है कि कथा-वर्षा के लिए भाषा को नितान्त अप्रासंगिक ठहरा दिया जाय। कथ्य के अनुरूप भाषा की छात्र की समस्या हर कथाकार को सलकारती है। 'मोदान' और 'नरी के द्वीप' की कथा का अन्तर दो कथ्यों के अनुरूप ही है। यही नहीं, अगर भारती की विषयवस्तु महेन्द्र भस्मा से पुरानी है तो दोनों की भाषाओं के विजाज में स्पष्ट अन्तर दिखायी पड़ता है। कमलेश्वर या काशीनाथसिंह की भाषा निश्चित ही अमरकान्त या शिवप्रसाद सिंह से भिन्न है। फिर इतना ही नहीं, कुछ लोग अपनी कथावस्तु का भावना अधिक काव्यात्मक विधि से करते हैं। यथार्थ का ग्रहण दोनों प्रकार से संभव है—काव्यविधि से भी और गद्यविधि से भी। इस सम्बन्ध में स्टीफेन स्पेंडर ने काफी विस्तार से विचार किया है। पर काव्य-विधि और गद्य-विधि सापेक्षिक शब्द हैं और इसका अर्थ यह नहीं कि इन पर कथामूल्यों के बजाय काव्यमूल्यों का आरोपण किया जाय। अतः मूल्य कथा के रहेंगे—यानी चरित्रों या स्थितियों के अन्तः सम्बन्धों के, पर साहित्यिक कौशल (लिटरेरी डिवाइसेज) की धानवीन

करते समय इन प्रविधियों को भी ध्यान में रखना किसी भी समीक्षक के लिए अनिवार्य है।

कहानी-चर्चा में शिल्प शब्द भी खासा केन्द्रस्थ रहा है। वस्तुतः वह भी बहुत कुछ भाषावादी ध्यान का बड़ाव है। जब विपिनकुमार अग्रवाल लिखते हैं, "गद्य का स्वभाव वर्णनात्मक है। कहानी गद्य में बाँधी जाती है। इसलिए वर्णन उसका अभिन्न अंग है। कहानी का सागर दारोपदार उस पर निर्भर करता है कि वर्णन कितना सार्थक हो सके। वहीं वर्णन सार्थक है जो कहानी के आंतरिक सघटन को पुष्ट करता है, उसमें नया निर्माण करता है या प्रभाव को पुनः संयोजित करता है।... कहानी लिखता इस प्रकार के वर्णन का सृजन करना है।" आंतरिक सघटन जैसे शब्द यही अपरिभाषित और जागंनघर्मी तो है ही, मुझे यह भी लगता है भाषा-विधि का ही बड़ाव जिस टेक्नीक-प्रधानता की ओर ले जाता है वहीं इसमें भी निहित है। यहाँ पर वर्णन-सघटन के नाम पर टेक्नीक को ही परम मानने का आग्रह निहित है। बहरहाल, इसके बाद अग्रवालजी विज्ञान और साहित्यिक अध्ययनों के अन्तर को मिटाते हुए वैज्ञानिक फार्मूलों में बाँध करके-करके कुछ फार्मूले इन गद्य सघटन के भी बता देते हैं। विज्ञान में भले ही फार्मूले रटने पढ़ने हो पर 'फार्मूला-विरोधी' मयी कहानी जिस कथारमक यथार्थ से जुड़ती है उसमें इस प्रकार के फार्मूले एक ऐस्तद्वैधान से अधिक महत्व रखेंगे—इसमें सन्देह है। भाषा और टेक्नीक पर जोर देकर बया-दृष्टि और उससे सभूत सृजनारमकता को उपेक्षित करने का एक उदाहरण अभी हाल में ही 'कल्पना : १६३' में प्रकाशित 'बे दिन' की समीक्षा के मिनसिले में दिखायी पड़ा। प्रयाग शुक्ल ने जहाँ अपनी समीक्षा में बया-दृष्टि की कमजोरी, वर्णनों की आवश्यकता या चरित्रों के अन्त सम्बन्धों की गपाटता की ओर इंगित करते हुए शिल्पगत कमजोरियों का निर्देश किया था, वहीं प्रतिनिपासस्वरूप महेंद्र कुमथेष्ठ ने (कल्पना : १६५) शिल्प और भाषा को मुख्य मानकर 'बे दिन' का औचित्य सिद्ध करना चाहा है। व्यक्तिगत रूप से मुझे प्रयाग धुवन की समीक्षाविधि अधिक प्रमत्तपूर्ण लगती है। कहना न होगा कि टेक्नीक पर बहुत जोर देने वाले समीक्षक कहानी में रचे-बसे यथार्थ को अनदेखा कर उसे रूपवाद की ओर ही ले जायेंगे। टेक्नीक की दृष्टि से बहुत ही सफल, जानपार लेखक को क्या सबसुख ही महत्त्वपूर्ण कहानीकार भी सिद्ध किया जा सकता है? शायद नहीं; मुख्य समस्या तो उन सतार के भ्रूण, इतिहास, प्रशस्ति और उनकी पैदाइश के पैमाने की है जो कहानी के भीतर मौजूद है।

इस सम्बन्ध में श्रीरान्त वर्मा की यह बात उपादा सहो समझ का परिचय देती है कि "कहानी का सम्बन्ध अनुभव से है और चरित्र कहानीकार के अनुभव का ही प्रतिबिम्ब है।... कहानी की रूढ़ि और कहानी की निबन्धि, कहानी का चरित्र है। चरित्र का गठन ही, चाहे जो, कहानी का गठन है। चरित्र और चरित्र-रचना के

मूल्यां में परिवर्तनही कहानी की भाषा में परिवर्तन उत्पन्न करता है।" ऐसी स्थिति में क्या यह कहना उचित न होगा कि कहानी में आया नया चरित्र किस बात किस सच्चाई के लिए स्टैण्ड करता है, इसकी खोज का रास्ता कहानी के संसार पैठने का द्वार बन सकता है? शायद ज्यादा महत्वपूर्ण यह पूछना ही होगा कि कहानी में आये इस समकालीन मनुष्य के 'स्व' (आत्म) का स्वभाव क्या है? कर्मरत हो पर, दबाव पड़ने पर, कठिनाइयाँ उपस्थिति होने पर, मुकन रहने पर, स्वीकृति के समय, अस्वीकृति के समय, मुकाबला करते समय या समझौता करते समय विभिन्न परिस्थितियों में इसकी स्वभावगत प्रतिक्रियाएँ क्या होंगी? मुझे लगता है कि इस समकालीन मनुष्य के 'स्व' के कार्य या पलायन यथार्थ के उस सघन और सान्द्र क्षेत्र से सम्बन्धित है जिससे सांस्कृतिक जिन्दगी के तमाम तनाव या विश्रान्तियाँ उद्भूत होती हैं। और इसी भूमि पर युगबोध और उन साहित्यिक विधाओं का सम्मिलन होता है जिनका विश्लेषण और मूल्यांकन समीक्षा की अनिवार्य नियति है।

इस संकलन की उपयोगिता के बारे में तर्क देने की आवश्यकता मुझे नहीं प्रतीत होती। स्वस्थ हो या अस्वस्थ, पर पिछले ८-१० वर्षों में नयी कहानी को लेकर जो क्रियाशीलता रही है उसमें से कुछ महत्वपूर्ण अंशों को चुनकर एक जगह इकट्ठा कर दिया गया है। इससे 'नयी कहानी' का रूप भी अधिक परिभाषित हो सकेगा और हमारी वह विवेक-बुद्धि भी आसानी से कसौटी पर चढ़ायी जा सकेगी जो इस विवाद में हिस्सा लेती रही है। संकलन में बहुत-सी कमियाँ हो सकती हैं—कुछ से तो मैं ही परिचित हूँ—पर अपनी साम्प्रतिक सामर्थ्य और साधनों के अनुसार जो कर सका, उसे संकलित रूप में उपस्थित किया जा रहा है।

संकलन तीन खण्डों में विभाजित है: 'पहचान और प्रतिष्ठापन', 'विवाद और 'विश्लेषण' तथा 'सर्वेक्षण और मूल्यांकन'। जहाँ तक लेखों के कम-निर्धारण का प्रश्न है सामान्यतः प्रकाशन तिथि की प्रत्येक खण्ड में ध्यान में रखा गया है। पर इनका पालन पूरी तौर पर नहीं किया जा सका। इस कम का उत्पन्न एक प्रकार की विषमता संगति को भी ध्यान में रखने के कारण हुआ है।

पहले दो लेख संकलन की भूमिका के रूप में देखे जा सकते हैं। नयी पीढ़ी के कहानीकार मार्कण्डेय पुरानी पीढ़ी के तीन सर्वाधिक प्रमुख कहानीकारों—यशपाल, जैनेन्द्र, अज्ञेय—के चित्रण की खोज करने हैं और पुरानी पीढ़ी के एक प्रमुख रचनाकार अश्वि 'नयी कहानी' पर अपनी प्रतिक्रिया व्यक्त करने हैं। गांधीजी ने पढ़ने वाले को दोनों दृष्टिकोणों के अन्तर में नयी कहानी की सैद्धांतिक दृष्टि का संकेत मिला भवेत्। मार्कण्डेय का लेख वस्तुतः अपग-अपग मध्यों में प्रकाशित उनकी तीन टिप्पणियों का एकत्रीकरण है—तीनों खण्डों के प्रकाशन-वर्षों का संकेत कर दिया गया है। वस्तुतः इन प्रारम्भिक दो लेखों को अलग एक भाग के रूप में भी देखा जा सकता है। पहचान और प्रतिष्ठापन की प्रक्रिया तो तीनों

लेख ने शुरू होनी है। इनमें पहचान बाने अंध की तीमरे, चौथे, पाँचवें लेख तक ही सीमित माना जा सकता है। छठा लेख प्रकाशन की दृष्टि से काफी बाद १९६३ का है पर रचना-प्रक्रिया से सम्बन्धित होने के कारण इस स्थान पर रखा गया है। इसके बाद कुछ रचनाकारों और फिर समीक्षकों के प्रतिष्ठापन-प्रयत्नों का सकलन है। इस भाग में केवल प्रतिष्ठापन-प्रयत्न ही नहीं है, रामस्वरूप चतुर्वेदी और विपिनकुमार अग्रवाल के लेख में नयी कहानी के अस्तित्व पर कुछ झकाए भी उड़ायी गयी है। यहाँ रचनाकारों और समीक्षकों के प्रकाशन-क्रमों का अलग-अलग निर्वाह किया गया है। दूसरे खण्ड में प्रकाशन-क्रम को पूरी तौर पर निभाया गया है तीमरे खण्ड में प्रकाशन-तिथि की दृष्टि से पूर्ववर्ती होते हुए भी नामबर्गमह का संच अनिम है। दस्तुतः यह लेख व्यतीत के परिवृष्य को ही नहीं उपस्थित करता, नयी संभावनाओं की ओर भी इंगित करता है। इसलिए इसे अंतिम लेख के रूप में देना अधिक उपयुक्त लगा।

इस सकलन में संकलित विभिन्न लेखों का विश्लेषण करके इन लेखों के महत्त्व का निर्धारण, या चुनने के औचित्य की चर्चा भी की जा सकती है तथा इनके आधार पर नये 'कथाशास्त्र' की रूपरेखा का विवेचन भी संभव है। पर भूमिका अभी खामी बड़ी हो गई—अतः यह कार्य किसी अन्य द्वारा या अन्यत्र ही।

आभार-स्थोकार

संकलित लेखों के लेखकों ने जिस आत्मीयता के साथ योजना का स्वागत करते हुए अपना सहयोग दिया है, वह किसी भी संपादक के लिए ईर्ष्या की बात हो सकती है। मैं सचमुच ही इन सभी लेखकों के प्रति आभारी हूँ। सोचा था कि जवाहरभाई से क्षमा माँगना पाण्डुलिपि देने में खासा परेशान करते के लिए, पर अब धन्यवाद देना—सुरक्षिपूर्ण प्रकाशन पर। राजेन्द्र यादव को भी धन्यवाद देना बुरा न रहेगा—आखिर योजना पर, पहले-पहल विचार-विमर्श तो उन्हीं के साथ हुआ था।

दिल्ली,

१२ नवम्बर, '६३

—देवीशंकर प्रवर्धनी

[१]

पहचान और प्रतिष्ठापन

यशपाल, जैनेन्द्र और अज्ञेय

मार्कएंडेय

यशपाल : कहानी जीवन के लिए

जीवन कुछ अजीब-सा साध है—विशेषतः कहानी पर बालचीन के सिलविले में। अगर यह कहा जाता कि कहानी राम के लिए, कहानी मनोहर के लिए या बल्लू-मल्लू अथवा सेठ गोपीबन्ध के लिए—तो बात समझ में आती, क्योंकि इनमें से किसी-न-किसी को आप उमर जानने हैं। हो सकता है कि आप खुद इनमें से कोई एक हों, और यह जानकर निराश हो उठें कि भाई, यह कहानी तो मेरे लिए नहीं। जीवन साहब तो जरा ऊँचे आदमी है, चलने-फिरने, खाने-पीने। मुना उमर है उनके बारे में, लेकिन देखा नहीं। देखा भी हों, तो पहचाना नहीं। कई लोग बातें बरतते-बरतते रहते हैं, 'भाई, यही जीवन है।' साधब कोई धातदार नौकरी में रिटायर होने के बाद राग-दिन राम-नाम जपता है, और पुग के तपसों में निमित्त महल से दूर एक भोगड़ी लगाकर रहने लगता है। लेकिन दवा के बिना जब उम्र औरत का बच्चा मर गया, तो वहाँ भी लोगों को कहने मुना, 'भाई, धीरज धरो। समुदा जीवन है ही ऐसा। गाक लगता है कि यही जीवन साहब वहाँ भी है, लेकिन कुछ अजीब रूप में, कुछ दूसरी ही परिस्थिति में।

कुल मिलाकर सामान्य आदमी के लिए जीवन सिंगी बड़ी पटना अथवा परिवर्तन के आग-वाग ही दिखाई देता है, जैसे देरसह सिंगी रिम्पून नदी के बहाव पर निगाह जमाए रहिए, तो आपकी समेगा, जैसे नदी को देखा ही नहीं रहे है। पता सब पता है, जब मरणा सहरे उछलने लगती है भँवर पड़ जाती है, लूफान आ जाने है, अथवा कोई बड़ी मादती या दूसरे जनवर पानी को बड़ी उछाल देने है।

ऐसे ही समस आदमी पन-अर को जतनी ओर लौटना है। कुछ मरणा बह करना चाहता है। लेकिन उनके इनने ऊपर दिखे जा चुके है, कि उनका खुद का जीवन इतरी जतासी की होवार पर गरा हो गया है। 'ईश्वर की पत्नी नहीं सी। भाग्य में मरी जिया था। आदमी आगे बिजे का पन भोग रहा है।' भाग्य यह, कि साधब आगे जीवन में उने सामान्य निज पड़ेगी। अविश्राव घर कि उनका ओदन है, और उनके परिवर्तन की पागी डिम्पेसारी, उवरी अरुई-मुसाई, सब उनी पर

निर्माण है और यह है समाज का अन्तः। यह दृष्टि आत्मोन्नति को मारती, समाज को सुलभ बना देती अपने दूराने अपने दम की बाधा है—अन्तर्हीनता के रूप में।

समाज यह है कि क्या यह सभी अपने जीवन को मूल मर्यादों तक पहुँचाने के लिये है, यहाँ के दम सामाजिक एक आर्थिक शक्ति के रूप में अन्तर्हीन हो सके ?

समाज इसमें है कि निर्माण नहीं। अन्तर्हीन दम परन्तु, अधिदम, समाज और बल का एक एक भाग है। अन्तर्हीन और सामाजिक दम ने जीवन के लिये मूल कोषों और उनके जीवन के बीच एक अनुकर पट्टा बना दिया है जो कोई भी छोड़ नहीं सकता। साथ जीवन, बोध, धर्म कीजिये, कोई छोड़ नहीं। इसलिए जिन्हें जीवन मिल है, जो उसे बदलना चाहते हैं उनका एक-मात्र बल है इस पट्टा को तोड़ना, रचना-दृष्टि और जीवन के मर्यादों के बीच एक अन्तर्हीन अन्तर्हीन, यह परन्तु और कृता की परत को जड़ से उखाड़ देना।

करीब दूरी जो आदर्शवादियों का हुआ। यहाँ लेखक ने जीवन से ऊपर एक ऐसी आदर्श स्थिति को अपनी मान्यता का आधार बनाया, जो लेखक की दृष्टि में समाज की दम स्थिति थी। जीवन बदलना के साधनों की वस्तु बन गया, और सहज सामाजिक दम ने कोई अर्थ न दे सकने के कारण रचना के सदर्भ से ही खून नहीं हुआ, रचनाकार की दृष्टि से भी अभिमान हो गया।

समाज ने मान्यताएँ बदल दी। सामाजिक मर्यादों के ऊपर पड़ी परत की बाधों के लिए उन्होंने ऐसे प्रतीक निर्मित किये, जिनमें अधिदमता तो थी, लेकिन देह और प्राण-शक्ति पर कल्पना हावी होती गई। पाप और परिस्थितियाँ मानी हुई और नज़मी होने लगी, क्योंकि समाज की दृष्टि जीवन के बदलने हुए मर्यादों से नहीं, बल्कि उन पट्टा से ही टकराती रही, जिसे उन्होंने मनुष्य के मर्यादोंवादी बोध के मार्ग में बाधक के रूप में स्वीकार कर लिया था। तब ही ध्यान में देंगे, तो साफ लगेगा कि समाज जीवन के प्रति नहीं, उन बाधाओं के प्रति प्रतिभूत है जो जीवन के विकास के मार्ग में आ पड़ी हैं।

फिर, समाज ने आदिम तौर पर जीवन की जिन समस्याओं का अनुभव किया, वे प्रतिलिपि नहीं थी, लेकिन उनमें बहानी की मूल प्रकृति पर कोई अंतर नहीं आया। कल्पना की देह पर जहाँ आदर्शों की मर्यादें टोपी थी, वही अब लागू कर दी गई। नयीका यह हुआ कि बहानी न पर की रही, न पाद की। आदर्शवादियों के साथ योपी कल्पनाओं के नकली कल्पनों का एक दम नष्ट हो गया।

मेरा कि बहानी परन्तु में बने आने वाले परिवर्तित भावपूर्ण

(1) प्रकृतिकरण के लिये भोग-भोग-ना बनाकर उपलब्ध करने

ती, और इस युग के जन्म के बाद इसी कारण परिवार की समस्या

अन्तर्हीन थी कि समाज की इस परन्तु-दृष्टि मान्यताओं ने

विरोध था, कहानी की मूल धारणा से नहीं, इसलिए जीवन की विपमताओं में उभरने वाले यथाथं चरित्रों की सृष्टि उनके लिए सम्भव नहीं हो सकी।

'पराया मुख' नामक कहानी में ठेकेदार सेठी से अप्रत्याशित परिस्थिति में मुलाकात होने के बाद उसके सौम्य व्यवहार और पैसों का सुख तो विवाहिता उमिला लेती रही, लेकिन वह यह नहीं कर सकी कि अपने पति मदन को छोड़कर सेठी से ब्याह करने की बात सोचती, जबकि मदन के बारे में (चाहे अपनी बेवफाई के सदर्थ ही में सही) पूरी कहानी में वह एक बार भी सहानुभूतिपूर्वक नहीं सोचती। यदि इस कहानी में यशपाल ने अपनी प्रगतिशील दृष्टि को वास्तविकताओं के अन्तःसर्प में डाला होता, तो चायद परम्पराओं और रुढ़ियों में जकड़ी नारी की लाचारी का यह नाभिक पक्ष सामने आता कि वह चाहे किसी अन्य को कितना ही प्यार क्यों न करे, चाहे उसकी जारौरिक और मानसिक सम्भावनाएँ कितनी ही प्रबल क्यों न हों, वह सो उसी की होकर रह सकेगी, जिसके साथ उसकी सप्तपदी हो चुकी है। कहानी में वर्णित जीवन का तर्क चूँकि इस निहायत किताबी नुस्खे पर चल रहा था कि आर्थिक बन्धन व्यक्तिगत नैतिकता पर किस कदर प्रभाव डालते हैं, जीवन की एक अधिक गहरी समस्या लेखक के हाथों से विछल गई, और चरित्र जीवन के वास्तविक घरातल से फिसलकर नफली हो उठे।

असल में मान्यताओं को स्थिर वस्तु-सत्य मान लेनेवाले लोग जीवन को भूल जाते हैं, या यो कहे कि जीवन में कट जाने के कारण ही बोध में स्थिरता आ जाती है, और रचना एक रट में बुझायी हुई अनुभूतियों के अन्वेषण और उद्घाटन का काम करने लगती है, और लेखक मान्यताओं के खूँटे चाड़ कर कल्पना की रस्सी से जीवन को काबा कटाने लगता है।

इसलिए, यदि 'पराया मुख' का सेठी ठीक उतना ही कर सकता है जितना यशपाल चाहते हैं, और अपने पति मदन के प्रति संवेदनहीन उमिला, सेठी के प्रेम में लीन होकर भी अपनी आत्मा के सम्मुख (उसी से) इन्कार का हक चाहती है, फिर अपनी कोल पर तात्वा समझाने पर भी बाध्य हो जाती है, तो उमिला को समझता तनिक मुश्किल हो उठता है। उमिला के प्रति पाठक की संवेदना के सदर्थ में सेठी के पैसों का दोष उतना नहीं रह जाता, जितना कि उसकी स्वयं की आंतरिक कमजोरी का। गनीजा यह होता है कि कहानी दोनों छोरों से कट जाती है। एक ओर, चरित्र की स्वाभाविक दिशा विच्छिन्न हो जाती है, और दूसरी ओर यशपाल की मान्यता सदर्थ से बाहर होकर असत्य आ पड़ती है।

विचारों का बोझ ढोने के लिए ऐसे ही आरम्भ-निमित्त चरित्रों की जड़रत पड़ती है। जीवन के तर्क से संचालित चरित्रों में वह लोच नहीं, जो लागू हथौड़े पड़ने पर भी झुकने का नाम नहीं लेती। हथौड़े टूट कर इतिहास के पन्नों में भड़े दृश्य-चित्र भये ही बने रहें, पर जीवन अपनी ही दिशा में, अपने ही तर्कों की धारा में

अपना दर्जा में प्रकटमान होता रहता है। जो इच्छा है, वे उगी पाया के वास्तविक भाषाओं को मान्य करने हैं। और वास्तविकता के उगे प्रतिनिधि दिशा में मोड़ने का एक माध्यम का सम्बोधन कर रहे हैं। और वास्तविकता के मन के नीचे दर्जा टोका भाषाओं पर चरकर जीवन और जगत् की प्रभुता के वास्तविकता को स्थापित करने के लिए हैं।

यस्यार्थ हमने इसे से चले हैं। वे जीवन की वास्तविकताओं के दुष्टिगरी व्याख्याता हैं, इसलिए उनके चरित्र कठिनातियों की वजह लगते हैं, जो बड़ा हुआ, देगना यह है कि मध्य पर इनका कोमल बसा जादू बनता है। इस मिश्रण में यह बात बार-बार दुहरायी गई है, कि पाठकों से देखिये है। मृदु इनका भी बगल यही है, और यह टीका भी है। घोषी और परम्परागत कठिनाई में चले आने वाले मिल्न और बामी गदभी की भूतभुतों ने पाठक ऊब चुका था। उमे जीवन की गोज थी। यस्यार्थ के स्वर ने पाठक के विमर्श के माध्यम बार बार जीवन की सम्झनाओं को जोड़ा, और उगकी अपनी ही समझों और मजबूतियों के आधार पर उगके ही प्रतिरूप मध्य पर आये, और मृदु परम्पराओं और वास्तविक अधविश्वामो के कारण हास्यास्पद और प्रताड़ित होने रहे। पाठक इन प्रतिरूपों को मानना था, लेकिन यह कहकर टाल देता था कि 'भाई, यह तो जीवन है। यह तो ही ही ऐसा। आदमी करे तो क्या करे। उगके हाथ में ही हो गया।' कहानी पढ़ने वह कुतूहल के लिए आया था, लेकिन यही तो उमे कुछ ऐसा मिला जो पहले उमे अप्राप्य था। वह नानियाँ बजाता रहा, लेकिन दृष्टि उसके पास इस लायक नहीं थी कि वह कठिनातियों के कथे में बंधे हुए महीन सूत्रों को देख सके, क्योंकि चमत्कार और कुतूहल के ममय ही अब तक उगे जीवन का स्यास आता रहा था। अब इन कहानियों ने निकले मतीजों ने उगे और भी चमत्कृत करना शुरू किया।

'पहाड़ की स्मृति' की पहाड़िन, 'धर्मगुरु' के बनक कन्हैयालाल, 'आनिष्प' के बनक रामचरण, 'अपनी-अपनी जिम्मेवारी' की साधारण मध्यमवर्गीय कथाप्रभा, 'हलाल बा'दुब'बा' के देशप्रेमी रावत और 'तुमने क्यों कहा था कि मैं गुन्धर हूँ' की क्षयरोग से ग्रस्त माया, और जाने कितने ही ऐसे चरित्र यथापाल ने वेग किये जो रचना के स्तर पर कल्पना की बेजोड़ मिसाल हैं। इसलिए नहीं कि आदमी ऐसा ही ही नहीं सक्ता, और यथापाल ने असम्भावनाओं का निर्माण किया, बल्कि इसलिए कि कुछ देर के लिए इसी के पेड़ में आम के फल लगने का-मा प्रत्याभास इन पार्श्वों ने उपस्थित किया। बात कुछ अजीब-सी लगेगी, लेकिन क्षण-भर विचार करके देखें, तो आकृति को अनुरूप दृश्यपट में रचना और उगे कहीं भी टींग देने में अनुर है। अनुरूप दृश्यपट में ही आकृति का सही मूल्यांकन सम्भव है, क्योंकि रंग, टोन और रीच के साथ ही रेटार्ण सम्भावित भाव-बोध उत्पन्न कर सकने में समर्थ होती है। सामान्य प्रत्ययों को उनकी जातिगत विशेषताओं के द्वारा ही नये प्रभों तक ले

जाकर विद्वत्सनीय अथवा उनकी किसी विशेष प्रतिनिधि अन्तर्धारा के उद्घाटन का माध्यम बनाया जा सकता है। चेखव ने जब 'एक कर्क की मृत्यु' में कर्क को पात्र के रूप में चुना, तो सही मानी में उनके सामने कर्क जाति का समूचा जीवन और उस जीवन का परम्परागत विश्वोभ मौजूद था। यद्यपि इन उलभनों में नहीं फँसने। वे किसी भी पात्र के हाथ में एक परिचय-पत्र थमा कर, उससे अपना काम निकलवा लेते हैं। इसे और सफ़ाई में बड़े, तो उसे स्वयं के जीवन-धरातल में उठा-कर सामान्य प्रत्यक्ष बना देने हैं, और वह संपर्कचिह्न आम की तरह अन्य किसी पेड़ में सटककर जहाँ एक ओर पाठक की चर्चिण करना है वहाँ आम के रूप और गुण-सम्बन्धी गहज बोध के कारण बार-बार के छेद-छेदायें मानव-मन्या के नुस्खे उसकी समझ में आने लगते हैं। सहज ही माना जा सकता है कि जहाँ एक ओर यद्यपि ने हिन्दी पाठक की शिक्षा-दीक्षा की देवने हुए अपनी बानें बहने का एक भागान तरीका अपनाया, वहीं इसमें भी इनकार नहीं किया जा सकता कि उन्होंने गुनामी, अधिशा और अन्धकार की राख में अमूर्त और आदर्शवाक्य-मी लगने वाली प्रगतिशील मान्यताओं की काल्पनिक कथानकों का जामा पहनाकर पाठक की उदासीनता की मलह तोड़ी, उन्हें सजग और नचेन रखने का आधार प्रदान किया।

स्पष्ट ही इन कहानियों का चिन्म निश्चय का ही होना था, दूसरा ही भी नहीं सकता, क्योंकि लेकर हर पात्र के पीछे नैमान है। इसलिए भूमिका-स्वरूप लम्बे-लम्बे उद्धरणों द्वारा लेखक पहले कहानी का पूरा पट-निर्देश प्रस्तुत करता है और जब पाठक चरित्र की पूरी जानकारी प्राप्त कर लेता है, तो किसी एक बॉने में कहानी उठती है, और उसी पट-निर्देश के अनुरूप आगे बढ़ने लगती है। पात्र का अपना निजी जीवन यद्यपि के यही विराम है इसलिए कथोपकथन, भाषा अथवा प्रासंगिक वर्णनों में किसी प्रकार की परावर्तन भिन्नता की आवश्यकता स्वभावतः समाप्त हो जाती है। एक ही जीवन के विभिन्न पहलुओं और स्तरों के बोध में भाषा की गयी अर्थवत्ता और नया मवीन प्राप्त होता है। एक ही दृष्टि में अर्थ में मिलने ही 'दोहन' मानता है, और वाक्य गीतों की तरह छोटे-बड़े हाँक रही हूँ जाने है, और कभी द्विवचनों की तरह संगठन सदेने है। सम्पूर्ण मृदल का मृत बोध एक ऐसी प्रविष्टि है जो स्वयं की राँ देन पर ही प्राप्त होती है। यद्यपि प्रान की गौरव ऐसी भूतभूतिया में जाने को लेकर नहीं है, इसलिए कहानी के स्वयं बहक है, और आशयवत्ता पहले ही बाध्यमय उपमाओं की जड़ी मदा दे है, जो पात्र की एरदम भूत जाने है। 'पराजित मृग' के सारासरी पट-निर्देश देवदार में ही के स्वयं के गाय लोटन में पर भूमनी उमिता का जोदन "एक मृग मय की भवि मय, जो धरम पर पमन में अरे दयामय मय पर पम मय था। उस सार्व की दूरी-दूरी मुदगरी दनि, सटपटी पात्र, मी की अंशुमी से सटके-मटके जाता, मी की मन्तुन, मन्तोर और मियर की चालिम्य में सरी हुई मोरा की मनि की, जो

प्रवाह में गम्भीर चाल से चली जाती है।"

ऐसे ही किन्तु काव्यमय प्रसंग यशपाल की कहानियों में यत्र-तत्र बिखरे हैं। ऐसा लगता है, जैसे संस्कृत की भाषोन्वासासमयी शैली का प्रभाव उनकी अन्तरचेतना पर कहीं अंकित है। और कई बार तो ऐसा भी लगता है कि अपनी कलात्मक धारणाओं में भी वे वहीं से बहुत प्रभावित हैं। परम्परागत कथानकों एवं पात्रों को अपनी मान्यताओं के अनुरूप प्रस्तुत करके, उन्हें अपने व्यक्तिगत सौन्दर्यबोध से अनुप्राणित करने वाला हमारा प्राचीन साहित्य नयी यथार्थवादी धारणाओं से मूलतः भिन्न है। स्पष्टतः जहाँ यथार्थवादी मान्यताएँ सामान्य जीवन के अन्तर्मात्र से सत्त्वों के खोज की माँग करती हैं, वहीं हमारा प्राचीन साहित्य वैयक्तिक साधना अथवा आदर्शों से प्राप्त नैतिक मूल्यों के द्वारा जीवन का माध्य उपस्थित करता है। पञ्चरत्न की कहानियों में वर्णित जीवन का कोई महत्त्व नहीं, महत्त्व है उन नयीयों का, जो इन कहानियों के नीतिबुझल लेखक श्रोताओं की भलाई के लिए निकालने हैं। अन्तर सिर्फ इतना है कि पशु-पक्षियों का माध्यम अपनाकर वे जहाँ शिल्पगत कुशलता का परिचय देते हैं, वहीं यशपाल आदर्शों की काल्पनिक कहानियाँ कहकर सामान्य यथार्थ जीवन के मनोविज्ञान के प्रति अपनी उदासीनता प्रकट करते हैं। सामान्य जीवन की पकड़ ढीली होने का सबसे बड़ा प्रमाण यशपाल पौराणिक चरित्रों के मूर्खतापूर्ण और प्राचीन कथाओं के पुनर्भाष्य द्वारा खुद देने लगे हैं।

कुल मिलाकर प्रेमचन्द की भाँति यशपाल की रचना-दृष्टि के विकास का एक स्पष्ट और सहज मार्ग है। युवा-अकम्पना में जिस ज्ञानि की चेष्टा देश के नवयुवकों ने बिना यह सोचे की, कि देश ज्ञानि के लिए तैयार है अथवा नहीं, उसका उत्तर उन्हें यह मिला, कि ज्ञानि के रास्ते में बाधाएँ थी, पुस्तकघर और धार्मिक संप्रविश्राम थे। बिना इन्हे हटाये, मनुष्य को बिना उगके आदिता, सामाजिक परिवेश के प्रति मंचन किये ज्ञानि सम्भव नहीं है। उत्तर नया नहीं था, लेकिन यशपाल इसी को लेकर साहित्य में आ गए। प्रश्न और प्रश्न का सदर्थ जीवन वहीं छूट गया, जहाँ था। वास्तव, वे प्रश्नों को लेकर आये होने, तो खुद जीवन और उसकी मानी परिस्थितियों और परिवेश भी उनके साथ आ जाने। लेकिन जीवन आता ही कहा है? वह सोचना है, और रचनाकार के लिए निरर्थक बन जाता है। फिर अर्थों को कम और प्रश्न देने का काम भी उगी पर छोड़ दिया है।

'योगीश्वर साधु जॉर्ज' जैसी कहानी में जब वे गङ्गागम और उसकी बड़ की कल्पना कर रहे हैं, तो इतिहास नहीं कि वे इस प्रश्न का उत्तर देना चाहते हैं कि मृत्यु के बाद आत्मा का क्या होता है, बल्कि इतिहास कि वे एक दिने हुए और बार-बार के दिने उभर की व्यक्तता प्रस्तुत करने हैं। आत्मा योगीश्वर साधु दोनों में नहीं थी। भटक कर रह गयी है।

यशपाल स्थितियों का निरूपण करके दिखा देने हैं, “भाई, यही क्यों मान लो कि इस कुनिया की पिल्ली ही मे गडाराम की माँ की आत्मा आ बसी ?” और तर्क को तनिक और खींचकर कुतिया के पाम कुत्ते को बुलाने हैं, और यह स्पष्ट कर देते हैं कि आखिर वह कुत्ता गडाराम का बाप क्यों नहीं हो सकता, तो मिसिपाहट मिर्क गडाराम की पत्नी ही को नहीं होने, वरन् वह कुत्ता इन विश्वासों के कायल कितने ही गडारामों का बाप बन जाता है। यशपाल ऐसी ही साहसपूर्ण और गहरी खोटों से जीवन के विश्वास के ऊपर छाये हुए पठार को तोड़ना चाहते हैं। जीवन की वास्तविकताएँ तो उनमें बूझ की छूट बूझी है। लेकिन उनकी रचनाएँ जीवन के लिए हैं। गो, जीवन अभी घोषण की शक्तियों का गुलाम होने के कारण सामान्य आदमी से कमी-कमाल मिलने पर उसे भ्रम में डालकर रफ़्तक हो जाता है। यशपाल खुद उससे मिलने के लिए, उसे बदलने के लिए प्रतिबद्ध हैं। उनकी दृष्टि ने उस खोल को पहचान लिया है, जिसे ओढ़ कर वह लोगो को रिझाता है, भ्रम में डालता है, और फिर उस पठार के नीचे छिप जाता है जिसे तोड़ते रहने का व्रत लेकर वे साहित्य में आये थे; और कहना न होगा कि उन्होंने अपने व्रत का पालन करने में जिस सविन, आत्म-विश्वास और निष्ठा का परिचय दिया है, वह हिन्दी ही नहीं, भारतीय भाषाओं में विरल है। (‘माया’, १९६४)

जैनेन्द्र : कहानी, वहाँ की

“वह सानसमुद्र-पार जो नीलम का देश है, वहाँ की कहानी है।” जैनेन्द्र के संग्रह में ‘नीलम द्वीप की राजकन्या’ पहली कहानी है और ऊपर कहा गया वाक्य, पहला ही वाक्य है। यह तो रहा कहानी का स्थान, अब जरा पात्र से मिलिये। “वहाँ की राजकन्या को एकाएक किन्नरी बालाओ का हास-वीचुर जाने क्यों कीका लगने लगा है।” यानी राजकन्या ही नहीं—ऐसी राजकन्या पात्र है, जिसका जी जाने कैसा रहने लगा है !

इस तरह जाने किसनी चलें हैं—प्याज के छिचकों की तरह, जिनके भीतर कहानी का भर्म ही नहीं, पूरा जीवन छिपा हुआ है; और अगर इन परलों को एक-एक कर उतारें और जीवन को खोजें तो अंत में ‘मण्डमगी नव’ नाम का न्याय ही काम में लाना पड़ेगा—(१) शायद है, (२) शायद नहीं है, (३) शायद है और शायद नहीं है, (४) शायद अकबित है, (५) शायद है और अकबित है, (६)

मायद नही है और अकथित है और (३) मायद है और नही है और अकथित है।

राजकन्या को किसी का इन्तजार ॥ इगणिव वह अनेनी हो गई है और इग अकथितन के भीषण पाग में भी वह दूर नही धानता चाहती कि 'कोई नही है'। यह कहती है "जिगते निग मे हूँ, वद नो है, वद है। नही नो मे नही हूँ।..." 'गू है। गरी आया, नो भी गू आ रहा है। गू आने के लिए नही जाना है।"

कहानी के पूरे विवरण के अनुसार राजकुमार राजकन्या के 'नही' में भी है। और जब राजकन्या को इग गन्ध का बोध हो जाता है तो उसे जीवन की सार्थकता प्राप्ता हो जाती है—पर पाठक को तो अब तक राजकुमार की मंज्र दनी हुई है, और गूएने पर महंगा वह गणभगी श्वाय का हो प्रयोग कर बैठना है और बेचना के स्तर पर स्पीडिन की बाग उठनी है तो वह कहेगा, 'मुझे भ्रम हो गया है। नीलम का द्वीप हो, न हो राजकन्या हो, न हो। उमे किसी का इन्तजार हो, न हो; और उमे जिसका इन्तजार है, वह भी हो, न हो। लेकिन जो कहानी जमी कही गई है, उससे एक भ्रम की सृष्टि उभर हो गई है। अगर भ्रम की जगह वास्तविकता अथवा सच्चाई की सृष्टि होती तो राजकुमार होना, राजकन्या होनी और होना यह नीलम द्वीप, जिसमें उस राजकन्या के अलावा हम सब भी होने और जान सकते कि आखिर वह राजकुमार कैसा बेवका है, जो इतनी गहरी मुहब्बत को स्वीकार नहीं करता। अगर राजकुमार न होता तो राजकन्या को इन्तजार न होता, क्योंकि बिना राग के उसका बोध कैसा? बिना वस्तु के रूप-बोध एक तो सम्भव नहीं, और यदि हो भी तो वह मात्र बोध करनेवाले को होगा और अन्य के लिए बोधगम्यता से परे ही रहेगा या मात्र भ्रम का निर्माण करेगा।

यही भ्रम जैनेन्द्र का अभीष्ट है। क्योंकि वे स्याद्वाद की उपज हैं, इगणिव 'जो वास्तविक है' तो दूर रहा 'जो है' का भी वे सान बार परीक्षण करके उमे भ्रम का रूप दे देते हैं। वस्तुन के वैचारिक विकास की पंथ की ओर जाने हुए दिखते हैं। जैन-दर्शन के जिस राशयवाद में उनका निर्माण हुआ है वह स्वयं अपने ही तर्कों की बाट नहीं सह पाता। अगर कोई पड़ाये हो, तो वह नहीं कैसे हो सकता है? और जो अकथित हो वह कहा नहीं जा सकता परन्तु कहा गया है, और अकथित है, यह तो परस्पर-विरोधी कथन हुआ। इस तरह तो जो मिथ्या जान है, वह भी है, और जो सान है, वह नही भी है।

वस्तुतः यह स्थल जैन-दर्शन के विवेचन का नहीं है, न उनकी बारीकियों में जाकर यहाँ आलोचना ही अभीष्ट है। लेकिन इतना जरूर है कि जैनेन्द्र की मरीचिका का भ्रम यही चिन्तन-प्रणाली है, जिसने उनकी रचना-श्रद्धा को सर्वाधिक प्रभावित किया है और हथेली पर पैसा रखकर उसे गायब कर देने और फिर मंत्र प्रोक्त कर उसे हथेली पर सा रखनेवाले भट्तारी की तरह उन्हें पाठकों की एग भीड़

मे ला खड़ा किया है। वैसे हथेली पर रखे पैसों की तो बात दूर रही, उन्हें स्वयं अपनी हथेली पर भी सन्देह है कि वह है या नहीं है।

जैसा हमने अभी ऊपर कहा है कि जीवन की सहज सच्चाइयों को कहानी की वस्तु बनाने का मतलब है, जिन्हीं मुनिश्चित नतीजों पर पहुँचना, लेकिन जो सचाय-मात्र की सृष्टि ही अपनी रचना का परम उद्देश्य मानता है, उसे एक काल्पनिक जगत् का निर्माण करना होगा। 'नीलम का द्वीप' जैनेन्द्र की कल्पना का वही नगर है—जिससे चलकर वह मध्य के सत्य तक पहुँच सकते हैं। यह दूसरी बात है कि हवा में अँगुलियों में बनाया गया उनका यह नगर, कोई नगर न होकर, नगर की कल्पना-मात्र हो, उसकी रखाएँ घुएँ की हो, और हाथ लगने ही पिघलकर मिट जाती हो, लेकिन है वह कल्पना का नगर और रहेगा कल्पना का। वस्तु-जगत् में सर्क-प्रणाली पर चला उत्तरकर किसी भी युग और मानव-विश्वास के किसी भी स्तर पर विचार बना रहनेवाला तत्त्व-दर्शन ही रचना के लिए ग्राह्य हो सकता है और उसे ही मानव-जीवन के मये रहस्यों के उद्घाटन और अन्वेषण के लिए काम में लाया जा सकता है। नतीजों पर बहान हो सकती है, लेकिन चिंतन-प्रणाली का गर्व-मम्मत् होना जरूरी है।

ऐसा नहीं कि वस्तु-जगत् का यह काल्पनिक निर्माण ही इन कहानियों का धोप है, वरन् हिन्दी-कहानी के विकास को देखा जाए तो जैनेन्द्र पहले लेखक होंगे, जिन्होंने अपनी मान्यताओं के लिए कल्पना की एक नयी दुनिया खड़ी की और उसमें रक्त-मामहीन पात्रों की परछाइयाँ दिखाकर कथानक का धोवा खड़ा किया और कथन को उसके भीतर से उभारने की चेष्टा की।

काश, जीवन की अमूर्त सच्चाइयों को वाणी देने के लिए—उसे एक रूप देकर अधिक सहज और सम्यक् बनाने के लिए उन्होंने अपनी दम निर्माण-प्रतिभा का उपयोग किया होगा। तब शायद 'नीलम का द्वीप' हमारा भी नगर होता और उसकी रागकथा के स्नेह-भाव में हम हिस्सा बँटा सकते।

बात मात्र जीवन के साथ गहरे तादात्म्य की है। यदि लेखक ने अपनी यांत्रिक विचार-मूर्तों की ओर से की और जीवन को मात्र एक माध्यम माना तो वह निश्चय ही नकली अनुभूतियों के बल पर काल्पनिक चरित्रों की सृष्टि करेगा, जैसी हुई परिस्थितियों को जन्म देगा, निर्जीव भाषा के चमकते हुए सन्देश गढ़ेगा और धुमा-फिराकर अपने वैचारिक नुस्खों को रचना पर सादकर उसे मेकैनिक्ल और निर्जीव बना देगा।

विचारदर्शी जैनेन्द्र को जीवन के प्रति भारी सचाय है। इसलिए जब वे 'रक्त-प्रभा' जैसी कहानी में एक नारी की कल्पना करते हैं तो लगता है, वह मोम की गुड़िया है। कुछ मिलाकर हमें इतना ही मिलता है कि उसके पास सीटर है, शोफर है, महल है और रुपये हैं—वह जमुना जाती है और आती है और उसके किताब

बेचनेवाले के प्रति सदाय हो जाती है। कमाल तो तब होता है, जब वह उसे हटारी से पिटवाती है। फिर उसे घर ले जाती है और नौकर बनाती है, फिर प्रेम-निवेदन करती है। सगठा है, जैसे लेखक के पास कोई ऐसी रीत है जिसमें वह कथानक को फुर-फुर करके छोड़ता चला जाता है—एक मशीन की तरह। ध्यान देने की बात है कि रत्नप्रभा के मार्ग में कहीं भी कोई बाधा नहीं है। वह प्रशनों की सीमा में घाती ही नहीं। इसलिए दुनियावी स्तर पर वह जो चोट लेती है, वही होता है। ऐसा लगता है कि इस विस्मृत भूभाग में केवल रत्नप्रभा है—जो अग्य है भी, वे रत्नप्रभा के लिए हैं। इसलिए रत्नप्रभा के बारे में सत्य पैदा होना है और सनिक-भी गहराई में उतरने पर लगता है कि—अरे, यह तो जैनेन्द्र ने अपनी कल्पना को ही एक दूसरा नाम दे रखा है। लेकिन क्या कल्पना एकदम स्वच्छन्द है? उत्तर अगर हाँ में दिया जाए तो जीवनानुभव को आदमी से अलग करके ही ऐसा कहा जायगा। जितना ही जीवनानुभव कम होगा, कल्पना उतनी ही निरक्षुभ होगी। मृत्यु को सीलने के लिए उद्यत वास्तव हनुमान की कल्पना हमारे मनुष्य को कितना स्पष्ट कर देती है। जैनेन्द्र की कल्पना (रत्नप्रभा) ऐसी ही अव्यक्त-विक और नरन्ती है, जो अपने रचनाकार को एक तरफ दिवा स्वप्नदर्शी वास्तव की घगल में ला बैठानी है।

जीवन-दर्शन की निर्जीव सूत्रात्मकता को कल्पना द्वारा एक मीमांसक ही गया जामा पहनाया जा सकता है। जहाँ रचना की प्रतिभा में जीवन का मागर नहीं लहराना, वहाँ कल्पना व्यक्ति-मन की उड़ानों के पक्ष पर चढ़कर कुछ देर जाते नवी बनी रह सके, लेकिन अलग-अलग उम्रें बगिचाना ही पड़ेगा और लेखक पुनरावृत्ति के द्वारा रचना-प्रक्रिया में एक मेट करिबों, एक मेट घटनाओं और सीमित सम्प्रेषणों का चित्रक बनकर रह जायगा। कल्पन मवीनका की मोत्र में बहु बहुरूप रूप जायेगा तो कभी टिक, कभी चाम की मृष्टि करके अपने पाठक को विचित्र बनाये राने की कोशिश करेगा। 'पात्रक' और 'अपना-पराया' जैसी रचनाओं में लेखक दर्मी और-मिचोनी वाली पद्धति द्वारा कहानी बुनता है। लेकिन अगर आप पाठक हैं तो यह मानकर कहानी के इन क्षेत्र में टिप्पण सीमितों कि और टिप्पण आप ही हैं और जैनेन्द्र कभी आपकी पक्ष में नहीं आयेगे। बाय-मनोविज्ञान की बारीकियों में पुनरार से छोटे बच्चे को नाटक बनाने आर्थिक और आर्थिक इन बात का शिरोधार्य दिनाये रतेगे कि पात्रक केवल बच्चे ने पनप लीरी है। लेकिन अग में अब आपकी आँख लुनेगी तो देखेगे कि पात्रक तो कृत्रिम की जड़ में पड़ी है। 'अपना-पराया' में तो यह काम और भी बच्चे और निराश्रय मन्दरी मन्द पर नामने आता है। अब कहीं बाद गहराई में सीलने हुए मरदाह को मरदाह में अपनी ही पत्नी और बच्चा दिख आने है—इस समय वह उनका स्वप्न देखकर उठा ही होगा है।

जैनेन्द्र आपस-प्रति-प्रति कहते हैं—कभी-कभी सभी लेखक रचना में इन पिड्डा

का प्रयोग करते हैं। इसी कारण किसी रचना और रचनाकार का व्यक्तित्व बनता है। एक रचना दूसरी रचना से भिन्न भी इसी कारण हो पाती है। जीवन के नये-नये सत्य और सच्चाइयों के नये-नये स्तर तोड़ने में भी लेखक के इस 'आत्म' का महत्वपूर्ण योग होता है। लेखक भाव-अनुभाव को रूप देकर कठोर सच्चाइयों के निष्कट से जाने और उसे अधिक स्पष्ट और प्रभावपूर्ण बनाने के लिए कभी-कभी आत्म-प्रक्षेपण द्वारा ऐसे निर्माण भी करने लगे हैं, जो वैयक्तिकता की गहरी छाप के कारण दुरुह हो उठते हैं। लेकिन जीवन ही इतना महज वहाँ है! सहजीकरण के नारे में कला और साहित्य के आगे जो लक्ष्मण-रेखा खींच रखी थी, वह टूट रही है और नया लेखक सच्चाइयों के नये-नये स्तर तोड़ने की ओर उन्मुख है। स्पष्टतः उसकी दृष्टि के पीछे जीवन का महज दर्शन है, जो मनुष्य को सामाजिक विकास के पूरे स्रद्धा में रखकर निरन्तर परिवर्तित होनेवाली सामाजिक सच्चाइयों के प्रकाश में देता है। इसलिए उसके 'सेल्फ प्रोजेक्शन' में आसानी एक बड़े भुनगे का रूप धारण भी अधिक जीवन्त और प्राणवान् बन जाता है, क्योंकि सामाजिक सम्बन्धों की विषय-प्रतिविद्या के लिए वह अधिक उद्वाटित हो जाता है। परपरा की राय में दये-सिधे भावों की वास्तविकताएँ नगी और बन्धु-सत्य की तरह कठोर हो उठती हैं। आर्थिक सम्बन्धों के ऊपर से कमजोरी परदा जैसे आप ही मिल जाता है। लेकिन वह भुनगा क्या भुनगा है? बापदा की 'मेटामार्फोसिस' में उसे कितनी गहव और गुडु मानवीय भाव-प्रतिज्ञा मिली है, यह कहने की बात नहीं। अपनी बहिन और माँ के गूदमनम भावार्थों के प्रति उसकी संजग्ना पर संजग्गे मनुष्य निरावर किये जा सकते हैं और सगीन के प्रभाव से उसे सबेदिन, और अपनी बहिन के कला-दर्शन के प्रति नाममभी की उपेक्षा में क्षुब्ध होने देवहर तो लेखक की गहरी समझ और जीवन की महज सच्चाइयों के प्रति महान् आस्था का मोहा मानना पड़ता है।

जैनेन्द्र, आत्मप्रक्षेपण द्वारा अमरवास्ती की कृत्रिम बहने लगे भी उसके परीक्षण की गुंजाइश होती। वे तो अगिों में धूल भोजते हैं और सम्भीर मृदा में बहने हैं कि, "जो आप देग रहे है, वह है भी, और नहीं भी है और फिर वही 'सत्यभर्गो मद'। कलन, सामने आता है एक भ्रम और वह भी बन्दना के पलों पर चढ़ा हुआ, और गारी रचना-प्रविद्या की अवास्तविक और कोरी गढ़ी हुई बनाकर बहानों को वहाँ की बना देता है, जहाँ 'सापद' है और हम दुनिया में रहनेवालों के लिए यह 'सापद' भ्रम का बेटा है।

अज्ञेय : शैलपुत्र के शरणाधीन

"हूँ व्यक्ति अज्ञेय है, हूँ बेहतर स्मरणीय : मन्त्रान यही है कि हम उसके विशिष्ट पदों को देखने की ओर रहने हों।" 'निनीन बाबू' की अज्ञेय भाषण इन्हीं निगाह के कारण प्राप्त कर गये हैं। लेकिन हमारे मन में बार-बार एक सवाल उठता है कि क्या मन्त्रान यही एक मन्त्रान है ? उत्तर शायद 'हाँ' में ही होगा, और अगर 'नहीं' में भी हो तो इतना मान लेने में आपत्ति नहीं होनी चाहिए कि यह एक अहम मन्त्रान है, रचना के निर्माण के लिए; और चूँकि यही कहानी के दायरे में ही मान करनी है और अज्ञेयने व्यक्ति को देखने की बात कही है, इसलिए उसे और भी केन्द्रित करके हम चरित्राचन तक ही सीमित रखेंगे।

असल में जो मन्त्रान दिखायी देता है, वह कहानी का पात्र नहीं है—कहानी का पात्र तो सिर्फ वह है जो कथाकार को दिखायी दे।

लिटिनीन बाबू को कितने ही लोगों ने देखा होगा, लेकिन सबने तो कहानी नहीं लिखी, लिखी मात्र अज्ञेय ने, और सिर्फ इसलिए ही नहीं कि लिटिनीन बाबू के हाथ-पाँव लगातार दुपटनाओं के कारण कटते गए और कहानी में, एक समय पर पहुँचकर कटी हुई बाँहे भी बन्धे तक कट गई और "शरीर के अवयव जितने ही कम होते गए, उनमें आत्मा की कान्ति मानो उतनी ही बढ़नी गई," बल्कि इसलिए कि "रोटी, कपड़ा, आसरा हम चिन्ताते हैं, निःसन्देह जीवन के एक स्तर पर ये सब निहायत जरूरी हैं, लेकिन मानव-जीवन की मौलिक प्रतिज्ञा ये नहीं हैं, वह है केवल मानव का अदभ्य, अटूट संकल्प..." इस तरह कुल मिलाकर सब कुछ विविध रहा लिटिनीन बाबू के साथ। नायक बनने की सारी विविधताएँ एक जगह इकट्ठी कर दी अज्ञेय ने। वैसे भी, अगर सड़क पर इतना बड़ा हात-विघात होता दिवायी पड़ जाए तो आप उसके पीछे किसी कहानी की कल्पना जरूर कर लेंगे और अगर उसके विचार जानने का मौका भी लग जाए कि दो हाथों में, एक अतिरिक्त है, इसलिए इस भार को साथ रखने से प्रत्यक्ष क्या, तो शायद आप अपना हाथ भी कटाने को उत्सुक हो उठें। पर, भाईजान, अगर आप आदमी हैं और समाज में जीवन व्यतीत कर रहे हैं तो इन सारी विविधताओं को देखते, ही एक बात आपके मन में उठेगी—बेचारा, भला, काम कैसे करता होगा ? खाना क्या होगा ? कौन होगा इसके आगे-पीछे ?...

यही हम आपसे पूछेंगे कि आखिर ये प्रश्न क्यों ? किसी कनकटे को देखकर आप यह नहीं सोचेंगे, दूसरी ही बात आपके मन में आयेंगी, पर हाथ-पाँव के साथ

आपकी इतनी भमता क्यों है ? शायद उत्तर वही है जो अजेय का 'हम' सोचता है, 'रोटी, कपड़ा और आसरा'; लेकिन उनका 'मैं' पीछे-पीछे द्रुम दबाये, अपनी आँखें भाये पर बिपकाये आता है और कहता है, 'ठीक है, लेकिन मानव-जीवन की मूल प्रतिज्ञा यह नहीं है।'

सतह और आग्रह की सच्चाइयाँ कभी मानव-जीवन की सच्चाइयाँ नहीं बन पाती—सफल कलाकार कभी भी इस सदर्म में इतनी हलकी बात वह गुजरने का पतरा मोल नहीं लेगा, न वह खितीन बाबू की पीठ से एक लाल निशान ही बाँध देगा। आरोग्य आग्रह रचनाकार के विचारों का परिचय उतर देते हैं, पर वे रचना ही में क्यों आयें ? उनके लिए भाषण और सेख का माध्यम क्या बुरा है ? विचारों खितीन बाबू अक्षे-भले आदमी भी हो सकते थे। ऐसा भी सम्भव हो सकता था कि उन्हें प्यार करने वाला कोई ऐसा व्यक्ति कहीं बैठा हो या उनके स्वर्गीय बाप ही उनके लिए तीन लाल का बैंक-वैलेंस छोड़ गए हो, जिससे अग-पर-अंग कटते जाने पर भी वह उत्साहित नजर आते हैं और उनके मुख-मण्डल की दीप्ति उभरती आती है। लेकिन लेखक अपनी ओर से उनके अदम्य, अटूट सङ्कल्प की सफाई देते हुए यह बताने में भी नहीं चूकते कि खितीन बाबू एक साधारण बर्गक थे। इतना जानते ही पाठक के सामने से सेखक का रचा हुआ सारा भ्रम-जाल क्षण-भर में टूट जाता है और अब तक का सारा पात्र-परिचय नक्की लगने लगता है। आखिर यह आया कहाँ से उत्साह, कैसे खितीन बाबू को वह झुलझुलदार रहा, जिसमें बर्गक का अर्थ होता है कुछ लिखने का काम करने वाला ? दोनों पैरों के बगैर खितीन बाबू भला दफ्तर कैसे पहुँचने रहे होंगे और बँसी, जिनने रणों की बलकौं थी वह ? आदि... पाठक के लिए बहुत-सी बातें उठ खड़ी होती हैं, क्योंकि वह जीवन की सच्चाइयों का भोक्ता है। इसलिए शायद हवा पीकर अदम्य-अटूट सङ्कल्प रखने वाले की कम्पना भी बज नहीं कर सकेगा।

चरित्रों के लिए सच्चाइयाँ हमी तरह विचित्र और भयावह हो उठती हैं, अगर उनका रचनाकार उनकी सहज प्रकृति का भोक्ता अथवा जानकार नहीं है।

अजेय की कई कहानियाँ पढ़ते-पढ़ते मन में यह विचार बार-बार आया कि लेखक की अपनी विशेषता क्या है ? 'परम्परा' में कभी 'मिगनेलर' पड़ी थी। 'मग्न्या' की सहजता आज भी वैसी ही मन में व्याप्त है, पर जाने क्यों, दिन-पर-दिन अजेय का रचनाकार जीवन और जगत् की ओर से उदास होना चला गया और 'कलाकार की मुक्ति' तक पहुँचने-पहुँचने उममे इतनी अममयेता आ गई कि वह किषदन्तियों और पौराणिक कथाओं के शिष्य पर उतर आया। संभव है, जीवन की सहज पति से रचनाकार का व्यक्तित्व किनारे पड़ गया हो, अथवा विचारों के दुक्क, अस्वाभाविक प्रतिमानों के कारण मन की वे परतें ही मृग गई हों, जिनपर सच्चाइयों के अल्प आकर नक्का होने हैं अथवा वैयक्तिक कुंठाओं ने

आने पागे और एक ऐसा गीम ओढ़ दिया जो कि सब-कुछ में उसे अपने आसनों की लम्बाई दिखाने लगी थी। कुछ ठीक-ठीक गाना सुनित लगता था। शरीर मजबूत की बात है कि 'ये तेरे प्रतिष्ठा' की कहानियाँ पढ़ने हुए मेरे मुताबिक उम्र 'मेकपुत्र' के शरणाधीन भी हुई, जिसे मैं दूध भूने-या लगा या शरणाधीन उम्र गमय बहुत-से देगे से और गरम उबकनी हुई कनकों में साम्राज्यिक दंगों के बयान भी पढ़े थे, पर 'शरणाधीन' की 'जैबू', 'नैटरकम' का बच्चा 'रोमान', 'बदला' का 'गरदार' और 'मुस्लिम-मुस्लिम भाई-भाई' की यह स्पेगन ट्रेन, जो सजीना, अमीना और जमीना को प्लेटफॉर्म पर छोड़कर दहाड़ती हुई चली गई थी, आज भी मन में एक लकीर की तरह निची रह गई है।

यह सब है कि अजेंय सब भी भोक्ता नहीं थे, लेकिन उनका कमाकार यथार्थ के मजबूत सम्पर्क में था। पितृ की सहजता का हाथ में छूट जाना भी रचना की असफलता का बहुत-कुछ कारण बन जाता है। आदर्श तब भी उनके अपने ही थे और आत्मा की रोशनी भी वही थी, पर नेत्र और इतनी कि जब 'शरणाधीन' के देविन्दरसिंह को भोजन में विष भेजा और उसकी लड़की 'जैबू' ने रोटियों में खन छिपा दिया और देविन्दरसिंह ने पत्र के अनुसार साधारण होकर उम्र भोजन की अपनी पालनू बिल्ली के आगे डाल दिया, तब जरा लेखक का यह वर्णन देखिये—

“महसा बिलार जोर से गुस्से से चीखा और उछलकर मोड़ में बाहर जा बूढ़ा, चीखता गुराँता-सा बूढ़ाकर दीवार पर चढ़ा और गैराद की छत पर जा पहुँचा। वहाँ से थोड़ी देर तक उसके कानों में अपने-आप से ही लड़ने की आवाज आती रही। फिर धीरे-धीरे गुस्से का स्वर दर्द के स्वर में परिणत हुआ, फिर एक करण रिरिपाहट में, एक दुर्बल चीख में, एक बुझती हुई-सी कराह में, फिर सरमा धुर हाँ जानेवाली लम्बी माँस में...”

पात्रों के कथोपकथन और चरित्रों के बारीक, भिन्न पहलुओं को ढोड़ने-छाड़ने में उभारने की कला को देखना हो तो 'नारियाँ' देखें—दो भिन्न मानव-चरित्र अपनी मारी सहजता के साथ कहानी के शिल्प को पूर्णता तक ले जाते हैं। आमाती में पाठक यह सोच भी नहीं सकते कि अजेंय निबली सनह के जीवन से इस सीमा तक परिचित है।

यहाँ दो भिन्न कहानियों का उल्लेख जरूरी है। एक है 'देवीमिह' और दूसरी 'हुजामन का माबून'।

'देवीमिह' के मि० अस्थाना के इस वाक्य से अजेंय कहानी बूत लेते हैं कि "एक आदमी का स्ट्रिगन कोई माने नहीं रखना, अनन चीख दंगों का संघर्ष है।" लेकिन इसका तात्पर्य नायक, उनके नज़दीक यह है कि सामूहिक संघर्ष की बात को प्रधानता देने वाला सुद संघर्ष करता ही नहीं। अमन में बात बेहद हैकनीड है और निहायन पिटे-पिटोये डंग में अजेंय ने कहानी शायद इसीए बुनी

है कि अस्थाना की इस साम्यवादी फैशनपरस्त बात का उन्हें विरोध करना है। भीख माँगना या देना कोई ऐसा प्रविमान नहीं हो सकता, जिनमें वर्गों के तर्ज की बात का खडन हो सके। अस्थाना का भीख देने से मना करना और लेखक का दुश्मनी दे देना, दोनों ही बातें इस कहानी के आधार में कोई अवधान नहीं करना। यह सही है कि सामाजिक जीवन और व्यवस्था को गहराई से समझने वाले के लिए भीख देना, फिर उसके लिए अपने को उदार समझ लेना और दया से घाई हो लेना कोई विशेष महत्त्व नहीं रखता। उसका ध्यान तो भीख माँगने वालों की मूल समस्या पर रहता है। बेकारी गाँव में बैठी एक ठकुराइन बुढ़िया रोज़ ही इन बात की खीग मार करती है कि आज तक उनके दरवाज़े से कोई भिखारी ग्लाती हाथ नहीं मोटा। हाँ, अगर देवीसिंह, जिसे भीख देने के लिए अस्थाना मना करने थे, वही अब अग्रहार बेचना और खरीदारों की रबि की आलोचना भी करना है, तो निःसन्देह उम्मेद व्यक्तिगत स्टागिल किया है और रबि के बर्मे के बर्मे तक पहुँच सका है। नाता, वह किसी दिन अस्थाना की पार्टी के किसी जुनून में आगे-आगे भेड़ा उठाये मारा लगाता दिख जाता तो शायद अस्थाना की इस मनही ध्यान के मुँह पर खोरो का लमाका सगला और लेखक के सन्तुष्ट के साथ ही, कहानी का खतर भी ऊँचा हो जाता। लेकिन देवीसिंह तो अजेय का मानव-मात्र है। ऐसा करने पर उसकी पात्रता ही नष्ट हो जाती, क्योंकि वह वास्तविक हो उठना और स्वतन्त्रता का स्वाधीन और सघाव रूप देने के लिए माय नज़र नहीं, एक नज़रिया भी चाहिए।

हैरत की बात है कि अजेय ने जहाँ भी एक राजनीति का विरोध किया है, वही एक दूसरी कमजोर राजनीति में जन्म लेकर उसकी रचना को पगु और प्रचारारमक बना दिया है। अम्मुन के राजनीतिक गन्दमों को अपनी रचना-प्रक्रिया में समेट ही नहीं पाते और भावुकतापूर्ण बातों को आधार बनाकर परिणों को तोड़-मरोड़ देते हैं। लेकिन जहाँ के आधारों में सुषण होकर अपने स्टागिल की खरिद और उसकी रचना-प्रक्रिया में अलग कर लेते हैं वही उसकी रचना उम्माद हो उठती है। 'हकामत का माइन' उन्हीं कुछ-एक रचनाओं में से एक है। फिर भी वह खरिदों के चयन में, जाते क्यों, इस बात की लागत उम्माद समझते हैं कि उन्हें वहीं-वही सामान्य अनुभव में अलग तरह का ही बिचित्र किया जाए। यह तो बहुत गुराजो और स्टेम-गी परिवारों है कि 'टाइप' ही को कथा-नायक बनाया जाय।

बरगुन कथा-नायक के चुनाव का यह अम्मुन प्रारम्भिक रूप है। सामान्य ध्यान यह होगा इसके पीछे कि अम्मुन की आधार-गी बिचित्रता लोगों को आकर्षित कर लेती और कहानी मुगदम हो जायगी। बहरहाल, 'हकामत का माइन' के नायकी हमने ही बिचित्र है कि वह कोट-वेद पहनकर दुश्मन पर बैठे हैं।

कहानी में इतना ही है सालाजी अपने नौकर को धीट रहे हैं, सिर्फ इमतिज जब उनका लड़का लापता हो गया था तो उसने उन्हें फोन क्यों नहीं कर दिया और कपड़कार मारे आवेश के दूकान तक पहुँच अपनी प्रतिक्रिया को खून की तरह पी रहा है। बड़ी गहराई से लेखक ने मनुष्य की मस्कारगत, वर्गगत समाजगत लाचारी का चित्रण किया है—“यह साला जेमे इन्मानियन के पावों जमा हुआ कच्चा मुरट है, जिसके सम्पर्क में आने की बात ही पिनीनी जान पड़ती है।...” साला के हाथों बालक नौकर को पिटते देखकर लेखक की प्रतिक्रिया इतनी ही नहीं। जब साला नौकर को पीटना बन्द करके उसमें पूछना है कि, “हाँ, सा आपको क्या चाहिए ?” तो लेखक प्रत्यक्ष कुछ नहीं बोलता, लेकिन मन में कहता है, ‘मुझे ? अच्छी तलतरी पर रखा हुआ मुम्हारा कटा हुआ सिर...’

इतने पर भी समाज की विपत्ति और व्यवस्था की हीनता ने लेखक को जवान बन्द कर रखी है—कौन इसमें बोलकर हुमासा खड़ा करे और एक नयी बल मॉल ले ! यह तो राह-चलने भगडा भोल लेने की बात हुई। पूँजीशाही में अपनी सुरक्षा, अपना लाभ, अपनी गति सबको प्यारी है, क्या सेना है मुझे किसी से ? जिसमें मैना है, वही माई-बाप है—अजोध ने इस सगर्बाई की तले उधेड़कर उगे नगी का दिया है। नौकर को नौकरी प्यारी है, इमतिज इतना पिटने पर भी वह साम्राज्य की ‘माई-बाप’ ही बहता है और स्वयं साला, जिसे दर्शक लेखक की जेब प्यारी है, उसे कुछ उदाम और नाराज देखकर बगलें भाँजने लगता है और कहता है, “जो भी हो माँव, आप बिना कुछ लिये न जायें, नहीं तो मुझे बड़ा मतान रहेगा।” लेखक ने पूरी परिस्थिति की विडम्बना को इस दुहरे आपाज से और भी जीवित बना दिया है, जब वह अपने ही अन्दर कुछ खरीदने का बहाना निकालता है और बाप का एक छोटा-या पेंकेट और हुजामन का मस्ता गाबुन माँग बैठता है। गबेगों का शक्ति मनाब इस समाज में कितनी बेमानी है और इसे बेमानो बनाने वाली शक्तिर्पा रिग तरह बहती-न-बहती एक-दुमरे के आगरे के लिए साधारण है !

कुन मिलाकर, एक तरह का अजीब तरह का मिश्र-बुवा प्रभाव इस मजह की कहानियों मन पर छोड़ जाती है। विचार, निम्न और बालु की दृष्टि से इनमें इतनी भिन्नता है और स्तर में इतनी असमानता कि महत्ता इतने एक ही लेखक की कृतियों के रूप में पढ़ने हुए उन्हें पहचान पाना भी मुश्किल हो जाता है। कारण बहुत साधारण है—‘उत्सर्पायी’ (१९६८) की कहानियाँ, ‘परम्परा’ (१९६४) में ‘नेव और देव’ (१९३३) ‘बन्दों का लूटा, लूटा के कटे’ (१९६१) और ‘हडिगा और जीवन—एक कहानी’ (१९३३) तथा कुछ दूसरों की जितनी हुई कहानियाँ, सब एक जगह का दिन्नी है। हथ तरह इस तरह की कहानियों के लेखन का बाप अजोध के समुचे रचनात्मक जीवन के सम्ये विस्तार में देना हुआ है, जिसमें इन्होंने ही मंज है, कितनी ही अन्धकारांग है, जो परम्परा एक-दुमरे को छाटनी पानी जाती है।

नयी कहानी : एक पर्यवेक्षण

उपेन्द्रनाथ धर

"नयी कहानी में वस्तु और प्रकार की कोई सार्थक उपलब्धि है?" इस प्रश्न को लेकर पिछले दिनों इपाहाबाद-रेडियो में एक परिगवाद बॉटलास्ट हुआ। जिन 'नये' कथाकारों ने उनमें भाग लिया, उनके नाम हैं—इपाबाबू जोशी, भगवती-बरण वर्मा, मंगलम, भगवन्तराय, द्विजपदेश नारायण माही और अदक...। इन नामों का उल्लेख मैंने इगलिए किया है कि जब मुझमें परिचर्चा में भाग लेने के लिए कहा गया था और मुझे नामों का पता चला था तो मैंने आपत्ति की थी कि इनमें नये कथाकारों का प्रतिनिधित्व करने वाला कोई नहीं, पुराने कथाकार 'नयी कहानी' का अस्तित्व या उपलब्धि कुछ मानेंगे नहीं और यह सेमिनार 'नयी कहानी' के सम्बन्ध में पुराने कथाकारों के विपरीत पक्षों पर खरम होगा।

और यदि सेमिनार वाले दिन स्थानीय नये कथाकारों ने आदरणीय जोशीजी को काफी-हाउस में घेरा न होता तो बात वही होती, श्रमका मैंने उल्लेख किया। सेमिनार से आप-एक घंटा पहले जब मैं पहुँचा तो रेडियो के सॉन में बिछे कोचों पर सेमिनार में भाग लेने वाले आदरणीय कथाकार बैठे थे। यसपाल अभी पहुँचे न थे और शेष इस बात पर आश्चर्य प्रकट कर रहे थे कि आखिर यह 'नयी कहानी' है क्या! उन्हें उसके अस्तित्व तक से इन्कार था, पर जब सेमिनार के लिए सब अन्दर स्टूडियो में गये और जोशीजी ने एनाउंसमेंट देखा—'नयी कहानी में वस्तु और प्रकार की...' तो बोले—इसमें तो 'नयी कहानी' है, यह मानकर ही चला गया है। हमें केवल यह देखना है कि उसकी वस्तु और प्रकार की कोई सार्थक उपलब्धि है या नहीं। अपने उद्घाटन-भाषण में उन्होंने यही बात दोहरायी और बायीं ओर बैठे सज्जन से कहा कि आप धुरु कीजिये।

उन सज्जन ने कहा कि नयी कहानी प्रेमचन्द की 'कफन' से ही धुरु हो गई थी। और तब से लेकर आज तक 'नयी' कहानियाँ सदा तिसी जाती रही हैं। उन्होंने नयी वस्तु और शिल्प का उल्लेख कर, राजेन्द्र यादव की 'अभिमन्यु की आत्महत्या' के नितान्त प्रयोगात्मक प्रयास तक बात को पहुँचा, बाईं ओर बैठे दूसरे सज्जन की ओर विषय को डेल दिया। उन दूसरे सज्जन ने 'अभिमन्यु की आत्म-

हमारे पास किसी दूसरे प्रयोग पर एक देने के करने करने सामने है। जलमय-जानी जीवों के बचाव पर फिर से अपनी पुनर्जीव बनाने का उद्देश्य दिया कि वे नदी कहानी के अन्तिम को नदी मानने, जब कि वे मानना हैं। हिन्दी किसी नदी कहानी का प्रयोग का उद्देश्य कि वे उन्हें बड़ा कि वे नदी कहानी की उत्पत्ति में भाग्य है। जीवन महाप्राण के रूप में बनाने का उद्देश्य दिया जो वे जलमय में उन दूसरे प्राण में दिया का है। और यदि उन्होंने एक भी नदी कहानी न दी थी। दूसरी, दूसरी कहानी के आधारभूत रूपों और दूसरे-द्वितीय के माने में किसी कहानी कहानी का उद्देश्य कर दूसरे-दूसरे की बातों में दा के करने और फिर दूसरा दिन (नए दृष्टि का, दूसरे दृष्टि के सब मान दो-दो-द्वितीय करने, दिन दूसरे दृष्टि में सब को दो-दो-द्वितीय दिने जावे) और वह और से बड़ा कि नदी कहानी की कोई मार्गक उत्पत्ति के नदी मानने। और वे उनका समर्थन दिया कि उनही समय में नदी आता, नदी कहानी में मना बना है। उन्होंने प्रेमचन्द की दूसरी कहानी-द्वितीय दिनादी और दूसरी कि वे बीजे नदी नदी है। और नदी बचाव का भी भाग्य बन कहानी के नाम कि वे और दूसरी कि वे बीजे नदी है। बाबर मार्गक के उनका उत्तर देने के करने नदी कहानी के मानवीय पर का उद्देश्य कर यह दर्शाता कि उन्होंने समर्थन-समर्थन को 'नदी' कहानी—समर्थन की 'शब्द निरूपण' और दूसरे ओली की 'ओली का चटकार' ध्यान में रखी है।...दूसरी सब में मारा समर्थन समर्थन हो गया। सब आदर्शवादी ओलीजी में, जो बहुत गुनने के करने पड़ी और मानवता की और देने में रहे, उनका नाम करने का करने दिया और परम उत्साह में गोपना की कि आज के परिणाम में वे इन परिणाम पर पहुँचे हैं कि नदी कहानी की उत्पत्ति सब पनी और मार्गक है और नदी उत्पत्ति बन उगने परम मनुष्य है।...और जब वेदियों की मानवता नहीं गई तो वेदियों ने मानव धर्मार्थों ने लगे मरण और मनोरथ परिणाम पर उन्हें ऐसा बचाव दी।

मन की बात कहें तो ऐसा हारमोन और निरर्थक परिणाम में कभी नहीं गुना। तो भी जिन महाप्राण में नदी कहानीकारों की भाग्य बन कहानी का उद्देश्य कर, दूसरा या कि वे बीजे नदी है, और बीजे प्रेमचन्द में भागे हैं, उन्होंने एक आधारभूत प्रान उठाया या और मेरे समर्थन में उन पर पूरी तरह विचार करके उन प्रान का उत्तर देना चाहिए था।

जहाँ सब हिन्दी की नदी कहानी के आरम्भ और विकास का अध्ययन है, 'नदी' के नाम को लेकर यही एक प्रान नहीं, प्रानों की एक शृंखला सामने आ रही होती है।

नदी कहानी का आरम्भ कहाँ से माना जाय? क्या प्रेमचन्द के यही नदी कहानी नाम की कोई चीज है?

यदि प्रेमचन्द की पुरानी कहानी का प्रतिनिधि माना जाय और उनसे भिन्न

—मनोवैज्ञानिक यथार्थ—विशेषकर सेक्स को लेकर जो कहानियाँ उन्हीं के समय में लिखी जाने लगी थीं, उन्हें 'नयी' की संज्ञा दी जाय तो क्या इस दृष्टि से जेनेन्द्र और अज्ञेय नये कहानीकार नहीं हैं? क्योंकि प्रेमचन्द की तुलना में इन दोनों की कहानियाँ वस्तु और शिल्प के लिहाज से एकदम भिन्न हैं।

यदि इन दोनों को भी पुराने कहानीकार माना जाय तो क्या यशपाल से नयी कहानी का आविर्भाव हुआ? क्योंकि यशपाल के यहाँ वस्तु और उमे देखने वाली जो दृष्टि है, वह पहले तीनों के यहाँ नहीं है।

और फिर अमृतदास...? (जिन्होंने 'आह्वान' को छोड़कर शायद कोई भी कहानी पुराने शिल्प में नहीं लिखी और सभी तरह के प्रयोग किये।)

यदि इन सबको ही 'पुराने कथाकार' मान लिया जाय तो नयी कहानी 'किस' या 'किनसे' शुरू हुई? नयी कविता के सम्बन्ध में निश्चिन्त रूप से कहा जा सकता है (सप्रमाण) कि उसे रामचोर और प्रभाकर माचवे ने शुरू किया, मुक्तिबोध और नेमीचन्द जैन ने उसके समारम्भ में योग दिया और अज्ञेय ने उसका समग्र रूप प्रस्तुत किया (नामों के आगे-पीछे के बारे में विवाद हो सकता है, पर भूल बात से कोई इन्कार नहीं कर सकता।) क्या 'नयी कहानी' के सम्बन्ध में भी कोई ऐसी बात कही जा सकती है?

धूम-फिरकर वही दो प्रमुख प्रश्न फिर सामने आते हैं :

१. क्या प्रेमचन्द के यहाँ भी कुछ ऐसी कहानियाँ नहीं, जो उनके सतत प्रगतिशील और जागरूक कथाकार ने अपने अन्तिम दिनों में लिखी, जो हर लिहाज में उनकी पुरानी आदर्शमूलक कहानियों में भिन्न हैं और जिन्हें 'नयी' की संज्ञा, वस्तु और शिल्प दोनों के लिहाज में, दी जा सकती है? मिसाल के लिए 'नन्हा', 'बड़े भाई माहब', 'मनोवृत्तियाँ' और 'कपल'।

२. इसके विपरीत क्या आज के कथाकारों के यहाँ कुछ ऐसी कहानियाँ नहीं हैं, जिनमें चाहे कुछ मूढ़ उच्च कोटि की है, लेकिन शिल्प और शैली के लिहाज में पुरानी कहानी से भिन्न नहीं? उदाहरण के लिए मोहन रायस की 'मनवे का मालिक', राजेन्द्र मादव की 'अहाँ लक्ष्मी बँद है', शिवप्रसाद मिश्र की 'नर्गल', मार्कण्डेय की 'गुलरा के बाग', भीष्म साहनी की 'बीक बीदावन', अमरनाथ की 'टिप्टी-बसकटरी', कृष्णा सोबनी की 'मित्रता बदल गया', कमलेश्वर की 'देवी की माँ' आदि...आदि...

रैडियो के उपर्युक्त मेमिनार में उठाये गए प्रश्न ही का नहीं, इन सभी प्रश्नों का कोई-न-कोई उत्तर दिये बिना हम आगे नहीं बढ़ सकते।

जहाँ तक शिल्प और सम्पुर्ण प्रयोगों का सम्बन्ध है, इसमें कोई शक नहीं कि ये प्रयोग निश्चिन्त रूप में (बढ़ते हुए राजनैतिक और मायाविक माहौल के कारण) प्रेमचन्द के यहाँ आरम्भ हो गए थे और प्रेमचन्द की उपर्युक्त चारों

कहानियाँ मेरे इस कथन का प्रमाण हैं। 'कफन' और 'बड़े भाईमाहव' में पात्रों का चरित्र-चित्रण, कथा की कथानकहीनता और घथावों की पकड़ आदि की किसी भी नयी कहानी की उपलब्धि मानी जा सकती है।

लेकिन इस पर भी 'नया' सब-कुछ प्रेमचन्द के यहाँ तो सम्मान नहीं हो गया। जैनेन्द्र ने 'बड़े भाईमाहव' की मनोवैज्ञानिकता को दूसरे धरातलों पर (और भी गहरे पैठ कर) उठाया। जैनेन्द्र की 'अपना पगया', 'फंसी' अथवा 'पात्रेव' आदि पुरानी तरह की कहानियाँ हैं, लेकिन 'राजोव और उगकी भाभी', 'दिल्ली बच्चा', 'एक रात', 'नीमस देस की राजकन्या' और 'रत्नप्रभा' उन नये-नये की और भी आगे बढ़ाती हैं।

इसी श्रेणी में अजेय की 'जीवनी-मार्ग', 'रोज', 'लैंडर-बस' और 'हीरोइन की बत्तों' आती हैं और यह निश्चय कहना आसानी है कि 'हीरोइन की बत्तों' में यह शैली अपने चरमोत्कर्ष पर पहुँची।

यद्यपि ने पुराने चरनु-नाथ की भावनेवादी दृष्टि से देखा और परखा। जैनेन्द्र और अजेय ने जहाँ तब और उगकी मज्ज आकाशकलाभा की गहराई में डूबती लगाकर, मूर्खीन से देखी जाने वाली मन की स्थितियों को अपनी गहरी अन्तर्दृष्टि से उजागर किया, वहाँ यद्यपि ने लगीर और मन के गांध अर्थ की जोड़कर सामाजिक अथवा वैयक्तिक सम्बन्धों को परखा और उस परख के परिणाम हमारे सामने रखे। उनकी कहानी 'पराया गुप्त' उनकी कला का सर्वोत्कृष्ट उदाहरण है और यद्यपि की मूक-बुद्ध, अज्ञात तर्क और गहरी अन्तर्दृष्टि का परिचायक है।

और यो प्रेमचन्द के उमाने ही से नयी कहानी पुरानी व साध-साध अपने नये स्थान, शैली और दृष्टि को निज हूय बनने लगी और यदि मैं कहूँ कि यह विकास अभी जारी है, नयी कहानी दो-चार दिशाओं में ही नहीं, दसों दिशाओं में विकास कर रही है तो गलत न होगा। बसुमत्त मेरा जिनका नाम, चाहे उनका सामने न आये, इस विधा में प्रयोग कर रहे हैं। मेरा का नाम (बार-बार सामने न आने के कारण) साद नहीं रहता, पर कहानी साद रह जाती है। यह प्रसन्न दुम्नी बहु-मुणी है कि इन दिनों अथवा पद्यमय स्थितियों में बीच पला कठिन लगता है और रिमो नहीं दिना में बढ़ने वाला हर कलाकार सम्मत्ता है कि उसी की दिना सम्मत्त में नयी है — पिछले दिनों नयी कहानी के देहानी और लगीर पक्ष को लेकर जो लोग स्या, वह इस धारणा का परिणाम था।

सातव में दो महापुरुषों ने मगर-धर को जैने अकालोत्तर कर दिया। आदि के पिलक ने पूरे-पूरे राज्यों को दूसरी शक्तियों अथवा राज्यों से एक-अधी, कर पालविषय का व्यवहार करने हुए, एक अमानकीय बटोरना में उसे पर-द्विज करने हुए, उनका अन्तिम लक्ष्य दिने हुए देना और अमाने ही उगकी पुरानी

मान्यताएँ बदल गईं। ऐसी पात्रविक्रता, ऐसी क्रूरता तो पहले कहानियों में नहीं रही थी। ग्राह्य में तो क्रूर-मे-क्रूर व्यक्ति के मन में भी ममता की छोज दिखाया जाना था। इस सामूहिक पात्रविक्रता का कारण जानने के लिए समूह की इकाई—शक्ति, उनकी उत्पत्ति, विकास, उनके मनोभावों और उद्योगों की ओर संचक की दृष्टि गयी। शक्ति, माकन और फायद ने इस नाम में उनका पच-निर्देश किया। एक ने मानव की उत्पत्ति, दूसरे ने उनके क्रिया-कलाप और तीसरे ने उनके मनो-विज्ञान के सम्बन्ध में पुरानी धारणाओं को बदल दिया और मानव के कृत्यों का कारण पशु में उनके विकास, मानव-समाज की ऐतिहासिक और आर्थिक वसाध-ताओं अथवा उनके विकसित या अविकसित मन की गहराइयों में खोजा जाने लगा।

इस तेहरी दृष्टि से देखने पर पुराने माने हुए सत्य झूठे दिखायी देने लगे।—भाई अपनी बहिनों से उतना प्यार नहीं करते, जितना बहिनें अपने भाइयों से, हमारे यहाँ यह एक माना हुआ सत्य था। पर युद्ध की विभीषिका, दिनों-दिन बढ़ती कीमतों और देश के विभाजन के बाद, जब सड़कियाँ नौकरी करने लगीं, वे न केवल आर्थिक रूप से स्वावलम्बी हुईं, बरन् माता-पिता और छोटे भाई-बहिनों की पालक बनीं, तो घर में उनकी स्थिति अनायास बदल गई। और बेरोजगार भाइयों के लिए कहीं-कहीं उनका व्यवहार बँसा ही उपेक्षापूर्ण हो गया, बँसा कभी पहले भाइयों का बहिनो के प्रति होता था। न केवल यह, बल्कि माता-पिता को भी उनके इस व्यवहार में कोई असंगति दिखायी नहीं दी। उपाध्दियंवद ने अपनी कहानी 'जिन्दगी और गुलाब के फूल' में इसी वस्तु-सत्य को नयी दृष्टि से परखा है।

दसियों पुराने राजनैतिक, सामाजिक अथवा वैयक्तिक सत्य इस तेहरी दृष्टि के प्रकाश में झूठे दिखायी देने लगे। मानव की सद्बृत्तियों ही को देखते रहने के बदले, लेखक का ध्यान उसकी पन्थियों, कुप्रवृत्तियों और स्वभाव की विषमताओं की ओर भी गया। जब पुरानी कहानियों के आदर्श पात्र और उनकी स्थितियाँ जीवन में कहीं दृष्टिगोचर न हुईं, तो वँसी कहानियों से वितृष्णा होने लगी। लेखक के साथ-साथ पाठक भी कहानी से मनोरंजन की अपेक्षा कुछ अधिक को माँग करने लगे। सब गढ़े-नाड़ाये काल्पनिक कथानकों का जादू टूटा, कथाकार ने बदलते जीवन के तकाबों को मान, पहले निर्व्यक्तिक यथार्थवादी दृष्टि से मानव और समाज की देखा और ऐसी कहानियाँ लिखी जो, जीवन का एक जीता-जागता, उसकी गति से स्पन्दित खण्ड-मात्र दिखायी देती थी। ऐसी कहानियाँ प्रेमचन्द के वंश ही से लिखी जाने लगी थी। प्रेमचन्द की 'बड़े भाईसाहब', अज्ञेय की 'रोड', अमृतराय की 'क्रन्दे का एक दिन' ऐसी ही कहानियाँ हैं। नये कथाकारों में अफरकान्त की 'दोपहर का भोजन' इस संली का सर्वोत्कृष्ट उदाहरण है।... फिर कथाकार ने

वैयक्तिक दृष्टि से अपने पात्रों के अन्तर में भाँका और अर्धचेतन, उपचेतन और अवचेतन तक में गोते लगाकर मानव की ग्रन्थियों, विकृतियों और कुप्रवृत्तियों से पर्दा उठाया। जैनेन्द्र की 'रत्नप्रभा' और अज्ञेय की 'होसीबोन की बतखें' से लेकर मोहन राकेश की 'मिस पाल', मार्कण्डेय की 'उत्तराधिकार', राजेन्द्र यादव की 'जहाँ सड़मी कंद है' और राजकमल चौधरी की 'बस-स्टॉप' तक इन कहानियों की सम्बन्धी श्रुतता है। ..यही नहीं, नये रचनाकार ने उस वैयक्तिकता में भी निःसंग दृष्टि अपनायी और अपने ही मन के भावों का एक निरपेक्ष द्रष्टा की तरह विश्लेषण करने का प्रयास किया। जैनेन्द्र की 'ये घर : ये लोग' और राजेन्द्र यादव की 'अभिमन्यु की आत्महत्या' इसके उदाहरण हैं।

दृष्टि बदली, मानव और जीवन को देखने के ढंग बदले, तो कहानी का शिल्प भी बदला। पहले की-सी कथानक-प्रधान, झटका देने और मधुर टीस उत्पन्न करने वाली, गठी-गटायी कहानियों के बदले जीवन की सहृदयता, रंगारंगी, कटु यथार्थता, जटिलता, सहिष्णुता का प्रतिबिम्ब मिले हुए^१, सीधे-सादे स्केच की-सी^२, निबन्ध की-सी^३, सस्मरण^४ या यात्रा-विवरण की-सी^५, कुछ प्रभावों अथवा स्मृतियों का गुम्फन-मात्र^६, वर्णनात्मक^७, चित्रात्मक^८, टायरी के पन्नों^९, अथवा पत्रों का रूप मिले हुए^{१०}, एक ओर लोक-कथाएँ और दूसरी ओर उपन्यास की हृदो को छूती हुई^{११} तरह-तरह की कहानियाँ मिली जाने लगी। पहले कहानियों में उपमाओं का प्रयोग होता था, जिससे उनकी सरलता और सुगमता द्विगुणित हो जाती थी। अब उनमें स्पष्ट अथवा अस्पष्ट बिम्बों और प्रतीकों का प्रयोग होने लगा, जिससे उनकी जटिलता और सहिष्णुता बढ़ी। निर्मल वर्मा की 'परिन्दे', मार्कण्डेय की 'धुन', राजेन्द्र यादव की 'अभिमन्यु की आत्महत्या', अमृतराय की 'मंगलाचरण' ऐसी ही कहानियाँ हैं। लेकिन कहानी के नये शिल्प में प्रतीकों की आवश्यकता थी। उपमाएँ प्रायः बाहर की स्थितियों की समझने में सहायता देती हैं, बिम्ब और प्रतीक मन

१. शिन्दगा और लोंक (अमरकान्त), जानवर और जानवर (मोहन राकेश), 'पाठ का भोचा' (रामरौत बहादुर सिंह)
२. खेत (रघुवीर सहाय), नंगा आदमी : नंगा जकम (अमृतराय)
३. समाधि (जैनेन्द्र)
४. अरुण (रामकुमार), घर उन्हा (गिरधरशंकर गुप्त), दीपदी (चरनीनारायण लाल)
५. पहाड़ की रमनि (वाराणस)
६. सुशान् (राजेन्द्र यादव)
७. शिमले के बरफ की कहानी (रामकुमार)
८. निरा की (नरेस मेहता)
९. निषादिका की टायरी (नरेस मेहता)
१०. सूर्य के रंग (अमृतराय)
११. नीलम देश की राजकन्या (जैनेन्द्र), नाली भित्त (कमलेश्वर)

की स्थितियों को समझने में सहायक होते हैं। कई बार दिन मानसिक स्थिति को समझने के लिए घरे और पृष्ठ रंगने की आवश्यकता होती है, यह एक विश्व भ्रमशा प्रार्थन के माध्यम से समझा दी जाती है।

लेकिन बन्नु और शिन्ध के ये प्रयोग, जैसा कि इन तथा दूसरे उदाहरणों में पता चलता है, पुराने कथाकारों में भी मिलते हैं और गरीब-गरीबी, भटका देवर सम्म होने या मन में एक टीम-मी रोह देने वालों कहानियों में कथाकारों ने भी लिखी है। रावेश के यहाँ 'मनवे का मानिक' और 'नये वादन', राजेन्द्र यादव के यहाँ 'जहाँ लक्ष्मी कौद है' और 'गुप्तानु', रेणु के यहाँ 'नीर्योद्ध' और 'माते मातुल-फाम', कृष्णा मोहन के यहाँ 'गिरफ्तार बदन गया' और 'मुन्नाबजन गंधेरिया', मन्म भट्टारी के यहाँ 'मियानी बुधा' और 'यह भी मच है' मार्कण्डेय के यहाँ 'गुलरा के बाधा' और 'माही', भमरकान्त के यहाँ 'डिन्टी-बनारसी' और 'दोपहर का भोजन भीष्म साहनी के यहाँ 'चोक की दावन' और 'दुमसा'—पुरानी और नयी कहानियाँ शायद-शायद मिलती हैं।

नये कथ कारों को भी तीन श्रेणियों में बाँटना चाहूँगा

१. वे कथाकार, जिन्होंने चाहे दो-एक नये प्रयोग किये हों, लेकिन सारणतः उनकी कहानियाँ नग से शिन्ध तक वस्तु और दुस्त, पुरानी सीली के मँजाब के साथ लिखी जाती हैं। इनमें रावेश, शिवप्रसाद सिंह, रेणु, मन्म भट्टारी, उपा प्रियम्बदा और पानी प्रमुख हैं।

२. वे कथाकार, जिन्होंने चाहे बार-बार कहानियाँ पुरानी सीली की लिखी पर जिनका रमान नये शिल्प और नयी वस्तु की ओर है। इनमें राजेन्द्र यादव, मार्कण्डेय, राजकमल चौधरी, रामनारायण शुक्ल और प्रमाण शुक्ल के स्तलेखनीय हैं।

३. वे कथाकार, जिन्होंने एकदम नया शिल्प और नयी बन्नु अपनाए। इनमें रामकुमार, निर्मल वर्मा, रघुवीरसहाय, नरेश मेहता, राजेन्द्र यादव, मुद्रारासस, रणवीर सिन्हा, बीरेन्द्र मेहता रसा, शरद जोशी आदि के नाम जा सकते हैं।

ऐसे बेचिननी नये कथाकार, जिनकी दो-एक कहानियाँ ही मैंने पढ़ी हैं, जिनकी कहानियों की तो याद है, पर लेखकों की नहीं, इन्हीं तीन श्रेणियों के आने हैं। दयानन्द अनन्त या ऐसा ही कुछ नाम याद आता है जिनकी बड़ी नग से शिन्ध तक दुस्त कहानी 'गुप्तानु' गले न गले मैंने पढ़ी थी और श्रीवास्तव की कहानी 'बेस्वा नहीं बन्नी' अभी पढ़ी है, जिसमें शिन्ध प्रयोग है। इन सभी कथाकारों के सम्मिलित प्रयत्नों से नयी कहानी सामने आता है, वह उज्ज्वल दीप्तता है। पुरानी परम्परा से हटकर लिख

मे भी कुछ बड़ी सुन्दर कहानियाँ दी हैं—मार्कण्डेय की 'माही', रामकुमार की 'दुस्ती बीबी', निमंत वमा की 'परिन्दे', नरेश मेहता की 'तथापि', अमरशान्त की 'दोपहर का भोजन', राजकमल चौधरी की 'बम-स्टाप'—इस बचन की राय प्रमाण है। एक स्मरता अवश्य है कि नयी कहानी नयी कविता की तरह पश्चिम की बन्धुमित्रियों और मनोभावनाओं को अपने ऊपर लादकर दुर्बोध, दुर्गम और अवास्तविक न हो जाय ! विविधता के चक्कर में कुछ नये कथाकार इसका भी प्रयास कर रहे हैं। श्रीराम वमा की कहानी 'टोमो' इसका उदाहरण है। उसका पुरुष न यही वा पुरुष लगता है, न युवती यहाँ की युवती। मार्कण्डेय के 'पुन' और अमृतराय के 'मनोवाचरण' का प्रतीक इतना दुर्बोध है कि लेखक के समभाषी ही समझ में आता है और इस पर भी वह कथा से स्वयं निवृत्त नहीं, ऊपर से लदा हुआ प्रतीत होता है। फिर पद्य तो आत्मरत होकर जो गकता है (यद्यपि इसमें मुझे सन्देह है) लेकिन पद्य के लिए दुर्बोध होकर जीना मुश्किल है। अच्छी बात यही है कि कथाकारों में रावेरा, शिवप्रसाद मिश्र, राजेन्द्र यादव, भीष्म साहू, टुप्पा मोथानी, मार्कण्डेय, कमलेश्वर, घानी, मन्नु भट्टारी, उपा प्रियवन्दा आदि के रूप में ऐसे सक्षम कथाकार हैं, जो परम्परा से कटे नहीं, बरन् पुरानी परम्परा के गुणों को अपनी शैली में समोद्धर, नयी वस्तु को अत्यन्त मनोरंजक और हृदय-साही ढंग में दे रहे हैं।

यहाँ तक विमर्श की तुलना में वर्तमान कहानियों के सामर्थ्य का प्रश्न है, पुराने कथाकार के माते मेरे लिए उस पर कोई राय देना शक्य नहीं है। नये कथाकारों और आलोचकों को कफन, मनोवृत्तियाँ, बड़े भाईमाहूब, मसा, एक रात, रत्नप्रभा, पाञ्चद, राजीव और उसकी भाभी, जीवनी-याकिन, रोज, सैंटर-यकम, हीलीबोन की वनखें, पराया सुन, राज, पहाड़ की स्मृति, अपनी-अपनी जिम्मेदारी, घमँघुड़, भाह्वान और समय जैसी उच्चकोटि की पुराने लेखकों की नयी कहानियाँ पढ़कर अपनी राय बनानी चाहिए। बड़ी भिन्नता के साथ मैं केवल इतना ही कह सकता हूँ कि नये लेखकों की कुछ कहानियाँ इनके बराबर जाहे पढ़ जायें, पर इन पर भारी कम ही पड़ेंगी। लेकिन साहित्य में तुलना कुछ अच्छी चीज नहीं है। एक सुन्दर रचना की तुलना दूसरी सुन्दर रचना से की ही नहीं जा सकती। केवल दोनों का रस लिया जा सकता है। नये कथाकारों से नये ढंग से बात कहने की जो लालसा है, नये रूपाकार को ढूँढ़ने या अपना देने की जो छटपटाहट है, पुराने के प्रति जो जिम्मेलाहट अथवा आक्रोश है, वह उनकी युवावस्था का ही प्रतीक है और इसीलिए आश्चर्य भी करता है। क्योंकि पुराने के प्रति आक्रोश और नये की खोज जिन्दगी का परिणय देती है। नये लेखकों में जो लोग प्रयोग को महज प्रयोग के लिए अपनी विविधता सिद्ध करने या दूसरों को चौंकारने के लिए लेंगे, वे शायद दूर तक

नहीं जा सकेंगे। जो विभिन्न प्रयोग करके ऐसी शैली अपना लेंगे, जिसमें वे अपनी अनुभूतियों को अपने विशिष्ट उम्र में व्यक्त कर सकेंगे और जिन्दगी-भर टामकटोये न मारेंगे, वे जरूर साहित्य पर अपनी शैली की अमिट छाप छोड़ पायेंगे।

इसके अतिरिक्त नये लेखक के लिए इस बात का भी ध्यान रखना जरूरी है कि वह कैसा भी नया प्रयोग क्यों न करे, उसकी दृष्टि साफ रहे और जो वह कहना चाहता है वह जरूर कह दे। यह नहीं कि वह कहना कुछ चाहे और छपी कहानी कुछ कहे। 'अभिमन्यु की आत्महत्या' में ऐसी ही बात हुई है। कथ्य वहाँ बोधगम्य नहीं रहा और लेखक जो कहना चाहता है, वह नहीं कह पाया। कहानी की अन्तिम पंक्ति—'वह मेरी आत्मा की लालश थी' सारे कथ्य को झुटला देती है। मेरे सवाल में आत्मा की हत्या करके जो आदमी लौटता, वह यह कहानी न कहना। हुआ वास्तव में यह कि कथा का नायक आत्मा की हत्या करने गया था, पर आत्मा की लालश नहीं, सजीव आत्म को अपने कंधे पर सादे लोट आया। गुमनाम—उमने अन्तर की माँ, याने सृजन शक्ति, याने आत्म, और भी गहरे में जायें तो—आत्मा ही का प्रतीक है। उमने उसे 'छोड़ा कहाँ? खत्म कहाँ किया? बुझाया कहाँ? उसे तो वह लेकर चला आया है अपने सिगुओं के लिए, याने अपनी रचनाओं के पालन-पोषण के लिए।...' ऐसा ही विचित्र धुंधलापन मार्कण्डेय के 'पुन' में भी है, लेकिन राजेन्द्र यादव ने अपनी कहानी 'लूने पल, दूटे बूने' में भीम की बड़ी कुशलता से निभाया है और मार्कण्डेय की 'माही' तो छोटी होने पर भी प्रयोग के नयेपन और सकेत के (संकेतन) अति सूक्ष्म होने के बावजूद, मन पर अमिट प्रभाव छोड़ जाती है। क्योंकि जो बात मार्कण्डेय उस कहानी में कहना चाहता है, वह उमने बड़ी बारीकी, लेकिन पूरी सफाई में कह दी है।

अहाँ तक मेरे मन का प्रश्न है, मैं समझता हूँ कि सबसे गहरा की चीज वस्तु और देखने वाली दृष्टि है। उसके बाद विषय का स्थान है। १९३८ में ८८ तक उर्दू-कहानी में सगनम के सभी प्रयोग किये जा रहे थे, जोकि आज हिन्दी में किये जा रहे हैं (कोई अन्वेषी बड़े शीत में उस वकन की पत्रिकाओं को देखकर मेरे कथन की गहराई का ज्ञान सकता है), और उस वकन आज की हिन्दी-कहानी की तरह उर्दू-कहानी की मति में बाढ़ पर आयी नदी का बेध था और कथाकारों की तीन पीढ़ियाँ एकाग्र, प्रतिस्पर्धा के माध्यम, सृजनरत थी। नये-नये प्रयोग आते रिन हो रहे थे। ऐन उस वकन मोरारजी और माँझ के जिन्य में प्रभावित हुआ मरी न बगनिदा विगनी कुछ की और उमी बुराने जिन्य का पूरी तरह भ्रमनाकर, अपनी दम्न के संकेतन, दृष्टि की सफाई और गहन मानवीयता के माध्यम, उर्दू-कहानी पर छा गया।

नये ब्यापारों के मामले में मंटी भी मिलान रखना चाहेंगा। मिनर के बोर्ड भी अपनाये, यदि उनकी दृष्टि साफ और गहरी है, कहने के लिए उनके पास कुछ नया है, अपना है, अनुभूत है, खुराया या मसला अपने ऊपर लादा नहीं, और उनके हृदय में गहरी मानवीयता है, तो जो वे निर्गुण, सीधा दिल पर अंगर करेगा। और हिन्दी-साहित्य ही नहीं, हिन्दी के माध्यम से विद्य-साहित्य पर अपना नया झंडा जापगा।

('मंदर', १९९१)

नयी कहानी

हरिशंकर परसाई

आजकी कहानीको 'नयी कविता' के ढंग पर 'नयी कहानी' कहने लगे हैं। नयी कविता तो विगत युग के काव्य से एक भिन्न शिल्प और संवेदन लेकर जन्मी और विकसित हो रही है, विगत युग के काव्य से उसका मौलिक विरोध भी है, कुछ हद तक वह विगत युग के काव्य की प्रतिविम्बा भी है, परन्तु आज की कहानी के सम्बन्ध में यह सही नहीं है। हिन्दी में कहानी की एक पुष्ट, समर्थ और स्वस्थ परम्परा है और वर्तमान कहानी उसका एक विकसित रूप है। किन्ती भी नाम से उसे पुकारा जाय, प्रश्न उठते ही हैं—कि आज की कहानी की विकास-दिशा क्या है? उसकी विशेष उपलब्धियाँ कौन-सी हैं? विगत युग की कहानियों से उमने कहाँ भिन्नता है? जीवन के यथार्थ के प्रति उसकी दृष्टि क्या है? युग-तत्त्व को अभिव्यक्ति देने की उसकी क्या क्षमता और सीमा है? ऐसे अनेक प्रश्न हमारे सामने हैं।

कहानी के पाठक के नाने, तथा थोड़ा-बहुत लिखने रहने के नाने, मैं इस सम्बन्ध में जो सोच-समझ पाया हूँ, वह संक्षेप में यहाँ प्रस्तुत करता हूँ। ऐसा करने में मैं विशेष कहानीकारों या विशेष कहानियों का उल्लेख न करके, प्रवृत्तियों की ही चर्चा करूँगा।

जहाँ तक कहानी के शिल्प और तंत्र का प्रश्न है, वह सामान्यतः स्वीकार किया जाता है कि हम आगे बढ़े हैं। नये जीवन की विविधताओं को, मार्मिक प्रसंगों को, सूक्ष्मतर समस्याओं को चित्रित करने के लिए कहानी के शिल्प ने विविध रूप अपनाये हैं। हमसे पहले की कहानी का एक पूर्व-निश्चित चौखटा था; छन्दशास्त्र की तरह उसके भी पैटर्न तय थे। पर जैसे नवीन अभिव्यक्ति के आवेग से कविता में परम्परागत छन्द-बन्धन टूटे, वैसे ही अभिव्यक्ति की माँग करते हुए नये जीवन-प्रसंगों, नये यथार्थ में, कहानी को इस चौखट से निकास। आज जीवन का कोई भी तन्त्र, मार्मिक क्षण, अपने में अधोपूर्ण कोई भी घटना या प्रसंग कहानी के तंत्र में बँध सकता है। जीवन के एक अंश को अंकित करनेवाली हर वच-रचना, त्रिगुण कथा का तत्त्व हो, आज कहानी कहलाती है। रेखाचित्र, सफुक्रपा, रिपोर्ताज, हायरी, पत्र-कथा, सस्मरण, मन-स्थिति, चित्रण, इंटरव्यू आदि विविध निर्वाह-

पद्धति वाले गद्य-खण्ड कहानी की परिधि में आ जाने हैं। सामाजिक जीवन की वर्तमान जटिलता, उसके अन्तर्विरोध, उसकी नयी समस्याएँ अभिव्यक्त करने के लिए कहानी ने विभिन्न नवीन निर्वाह-पद्धतियाँ अपनायी हैं। उदाहरण के लिए, पौराणिक या लोक-कथाओं को नयीदृष्टि से अर्थान्वित करके युग-मन्य को व्यञ्जित करना। इस मिलमिले में हमारी एक विशेष उपलब्धि व्यक्त भी है। समाज के विरोधाभास, अर्थहीन आदर्श, खोखली जीवन-पद्धति, सामाजिक प्रवचना, पालड़ और वैषम्य को प्रभावशाली ढंग से व्यक्त करने के लिए पहले भी विश्व के चिन्तकों, लेखकों और दार्शनिकों ने व्यक्त का माध्यम अपनाया है। अभी तक हिन्दी में हास्य-व्यंग पारिवारिक जीवन तक ही सीमित था। अबसर स्त्री, साला-साली या ममुरान को लेकर बड़े भोड़े-भड़े मजाक लिखे जाते थे। तीव्र सामाजिक व्यंग, जो जीवन में व्याप्त असामंजस्य, अनन्तुलन और वैषम्य के बखिरे उधेड़ता है, आज की कहानी की उपलब्धि है।

भास और विचार की दृष्टि से प्रथम उल्लेखनीय परिवर्तन यह हुआ है कि हम गांधीवाद के अति आदर्शवादी प्रभाव से मुक्त होकर अधिक ठोस यथार्थ की भूमि पर लड़े हैं। भास हम जीवन को उसकी महत्ता, पूरी सुन्दरता और पूरी कुहपता के साथ देखने के लिए आग्रहशील हैं। अनि आदर्शवाद तथा अति भावुकता के गुहामें गे निकल आने के कारण, तथा इन वर्षों में मनोविज्ञान, समाजविज्ञान और नैतिकशास्त्र आदि के विकास के कारण, हमारी दृष्टि अधिक वैज्ञानिक हो गई है। मनोविदग्नेषण-प्रधान कहानियों में ही यह स्पष्ट अन्तर दिखता है—आज की इन कहानियों का चित्रण अधिक गहरा होता है। इनमें एक तराबी भी आयी—गुप्त देखकों ने मानव-जीवन को विज्ञान का 'कारमूला' बना दिया और हिन्दी में ऐसी प्राणहीन, उबाऊ कहानियाँ भी कम नहीं मिली गईं, जो कहानी बम हैं, मनोविज्ञान की पाठ्य पुस्तक का अध्याय अधिक। सच्चे मानव-संवेदन के अभाव में ये बेचन प्राणहीन शिल्प का समूना बनकर रह गईं।

स्वतन्त्रता-प्राप्ति के पहले हमारे समाज की आकाशाएँ सीमिन थी और राष्ट्रीय स्वाधीनता के उद्देश्य पर पूरा ध्यान केन्द्रित होने के कारण अन्य अनेक समस्याएँ दब गई थीं। विदेशी साम्राज्यवाद ने जहाँ जनसाधारण के विकास के पथ को रुद्ध किया था, वहाँ अपने भारतीय पूँजीवाद का भी अपने स्वाभाविक रूप में विकास नहीं होने दिया। फलतः हम पाते हैं कि स्वाधीनता के मोर्चे पर पूँजीवादी दक्षिणों ने भी देश की जनवासी दक्षिणों का साथ दिया। सरकार के प्रति जनता की भावना ने दोनों को एक-गूथ में बाँध दिया था। आकाशाएँ मिल गईं, पर दानु एक था। राष्ट्रीयता की भावना इनकी सीत और व्यापक थी कि ये दो परस्पर-विरोधी दक्षिणों भी अपने मूल द्वन्द्व को भुनाकर एक-दूसरे का साथ दे सके। प्रेमचन्द ने जो व्यापक सहानुभूति की भावना दिखायी वहनी है—और अधुनातन साहित्य में

जिमकी कमी की, ऐतिहासिक दृष्टि में हीन आलोचक, शिकायतें किया करते हैं—
उगके मून में यही व्यापक राष्ट्रीयता और पूंजीवाद तथा जनवाद का सह-अस्तित्व
है, यह भुसा दिया जाता है।

अब स्वतन्त्रता की प्राप्ति के साथ ही वह क्षीण मूत्र, जो दोनों परम्पर-विरोधी
शक्तियों को बाँधे था, टूट गया। अब केवल अन्तर्विरोध ही सामने आये। यह
स्पष्ट हो गया कि दोनों शक्तियाँ हाथ-में-हाथ डालने अधिक दिनों तक नहीं चल
सकतीं। राजनैतिक स्वतन्त्रता की प्राप्ति के बाद आर्थिक सुसम्पन्नता की जायज
माँग पेश की गई। निम्न मध्यम वर्ग के साहित्यकारों ने इस वैपश्य को, इस
अन्तर्विरोध को, समझा और जनसाधारण की आकांक्षाओं को मूर्त रूप दिया।
उच्च मध्यम वर्ग और उससे भी ऊपर के साहित्यकारों में से अनेक ने ह्यामोन्मुख
पूँजीवाद से सहयोग किया और 'व्यक्ति-स्वाधीनता', 'मानवता' जैसे आकर्षक नारे
तयाकर इस अन्तर्विरोध को जैसा-का-तैसा स्वीकार करना चाहा। इसी कारण
कहानी और कविता दोनों में आपकी स्पष्ट हो दो प्रकार का साहित्य मिलना है।

केवल यही नहीं, परम्परागत नैतिक मूल्यों का भी विघटन होने लगा।
[ध्ययुगीन सामन्तवादी नैतिकता हमारे कामकी चीज नहीं रह गई। हमारे आदर्श,
गिवन-पद्धति, समाज और परिवार—नीति, सब में युगानुकूल नये मूल्यों की
'तिष्ठा की माँग थी। जीवन की व्याख्या ही नये सिरे से करने का आग्रह किया गया,
रन्तु वह बहुत हद तक आर्थिक स्थिति में सुधार पर ही अवलम्बित था। वह ही
हैं पाया। धासक वर्ग ने समाज से फासला बना लिया जो बढ़ता ही गया।
नता का विश्वास भी उठने लगा। चारित्रिक असंयम, भ्रष्टाचार, दायित्वहीनता
और बेईमानी का नंगा नाच होने लगा। इसी समय यूरोप के साहित्य में महापुद्ग
पश्चात् 'आरांका, भय, अनिश्चितता, मूल्यों का विघटन, पतनशील प्रवृत्तियों
[उदय, जीवन के प्रति अनास्था, भृत्य और बेदना की जीवन पर प्रतिष्ठा आदि-
दि ह्यामोन्मुख प्रवृत्तियाँ ही एक सिरे से प्रगट होने लगीं। इसका भी कुछ प्रभाव
पर पड़ा।

राष्ट्रीय और अन्तर्राष्ट्रीय इन परिस्थितियों का प्रभाव नयी हिन्दी-कहानी पर
रूपों में पड़ा। एक लेखक वर्ग ने इस दर्द, कूटा और निराशा को ही जीवन का
वश्यक अंग मान लिया। समाज-संदर्भ से हटकर ये लेखक एकांतिक रूप से
जिन्-मानव के मन की इन गुत्थियों का प्रदर्शन-विस्तेषण करने में लग गए।
ने-आप में दूखे, अपने ही भीतर भाँकते, केवल व्यक्तिगत और एवनाम्य
स्याओं से अभिभूत इन कहानियों के पात्र विविध लगने हैं। इन्हें हर समय
ना 'व्यक्ति' सकटग्रस्त लगता है। मझे की खान यह है कि यही लोग आस्था और
पर मानवता की खूब बातें करते मून पड़ते हैं।

दूसरे प्रकार के कहानी-लेखकों ने इस हास और विघटन को जीवन मानने से

इन्कार कर दिया। ये इसे एक पतनशील युग की देन मानते हैं। और कार्य-कारण के सम्बन्धों में बिना भूल किये, इसका सम्बन्ध सामाजिक और ऐतिहासिक कारणों से जोड़ते हैं। इसीलिए ये जीवन के लिए मृत्यु के खिलाफ, सेहत के लिए कुंठा के खिलाफ और मानवता के लिए एकामी व्यक्तिवादिता के खिलाफ 'जिहाद' दोन देते हैं। इनकी कहानियों में सघर्ष, विद्रोह और आस्था तीनों मिलेंगे। खूब भावुकता और जोशखरोश! पर इन लेखकों में भी कहीं-कहीं एक निर्जीव ढाँचे के आधार पर बिना कलाकार-सुलभ सवेदन के कहानियाँ लिखने की प्रवृत्ति भी दिखायी पड़ी, जिनमें खूब आक्रोश है, उरसाह और भावुकता का अतिरेक है, खूब घृणा है और बलुन्ध नारे भी हैं। कालान्तर में इनमें से अनेक ने जीवन की निकट से देखा, सवेदन ग्रहण किया और उसे साहित्य में स्थापित किया।

एक तीसरे प्रकार के लेखकों ने यद्यपि इस सारी परिस्थिति को मानव-समाज की प्रवृत्ति के ऐतिहासिक परिप्रेक्ष्य में देखता, इसे क्षणिक घटक माना, यथार्थ की उसके समर्प रूप में स्वीकारा भी; परन्तु किसी ढाँचे के आधार पर नहीं बल्कि जीवन से वास्तविक, निकट-सम्पर्क स्थापित कर, सबसे अनुभव-सवेदन ग्रहण कर, कहानियाँ लिखी हैं, जिनमें यथार्थ के विभिन्न स्तर और विभिन्न कोश उभरे हैं।

आज की कहानी की यही भाव और विचार-भूमि है।

जीवन की अपनी सुन्दरता और कुरूपता के साथ अखण्ड रूप में स्वीकारने वाली, इस कहानियों के सम्बन्ध में शुभ और अशुभ के प्रश्न उठे हैं—मुख्य रूप है स्त्री-पुरुष के परस्पर सम्बन्धों को व्यक्त करने वाली और पतन, कुरूपता, पीड़ा और विफलता के चित्रण करने वाली कहानियों के सम्बन्ध में। पहले प्रकार की कहानियों में स्त्री ही का जो प्रश्न है, वह सहसा यहाँ हल नहीं हो सक्ता। इतना ही कहा जा सकता है कि इसका निर्णय चित्रण के मनेत्रों और लेखक के प्रयोजन पर निर्भर है। यह सब है कि अनेक लेखक ऐसा चित्रण किसी सामाजिक प्रयोजन के लिए नहीं, बल्कि खुद रस लेने और चौंका देने के लिए करते हैं। इसी सन्दर्भ में उन कहानियों का चिह्न भी हो जाय, जो होती हैं—ब्राह्म-कन्या और दाहरी बाबू की; काशीरी रमणी और पर्यटक की; पहाड़ी बाला और दाहरी रईम की। परन्तु इन पर अच्छी कहानियाँ भी लिखी गई थी, पर फिर क्यों पहाड़ और गाँव नहीं गये। पर विधान तो है ही; इसलिए जो कुछ रमानियन दिमाग में है, उसी के सहारे कल्पना से आभाओं की निर्वन्ध करना आरम्भ कर दिया। पहाड़ी स्त्रियों में साहित्य में ऐसा धूमिल चर्चक करने के विरुद्ध पहाड़ी रत्नाके के कुछ शिक्षित निवासियों ने एक साप्ताहिक में बड़े बड़े पत्र अभी हाल ही में लिखे थे। मन्त्रा यह है कि इस रमानियन को जयशान्ती बस्त्र उड़ा दिया जाता है। डॉ॰ रामविनायक वर्मा ने कहीं एक विचारक का पात्र उद्भूत किया है जिनका मत है कि मार्क्सवादी और पाण्डित्य का मत उसी प्रकार है जैसे दर्शनशास्त्र और टयारिया का।

पता, कुख्यात, विख्यात आदि के विभाग की अव्यवस्था करने वालों को पढ़ने मात्र के प्रयत्न के विभिन्न रूप देखना चाहिए। फिर विभाग का प्रयोजन और फलक की अपनी व्यावहारिक और बौद्धिक स्थिति। इसे एकदम 'मैथिल' (प्राचीन-उमोह) कहकर नहीं समझना या समझना। मैंने कहा है कि हमारा अधिकांश मेसक-वर्ग निम्न मध्यम वर्गी का होता है। इसी वर्ग ने राष्ट्रीय स्वतन्त्रता में सबसे अधिक अनेकार्थ की चीं, इग्नित मरने अधिक निम्नता और विकसना इसी को हुई है। इस वर्ग की विन्दगी सबसे कष्टमय है, वह आन्तरिक और बाह्य तत्वों में भाग्य है। इस वर्ग के लोग सबसे अधिक अपने इसी वर्ग को मानते हैं। वे हमसे साथ जीते हैं, इसकी समझ पीछा और विकसना में हिम्मेदार हैं। सामाजिक है कि अपने इस मध्यम वर्ग की ही कहानियाँ उन्होंने खोज ली हैं। इस वर्ग की विन्दगी जिनके रूपों में, जिनकी मर्यादा से विभिन्न हुई है, उसकी किंगो अन्य वर्ग की नहीं और स्पष्ट है कि उनमें दर्द और पीडा, पन और विरमना होगी ही। एक लवक का ऐसा मुक्तिन विभाग एक विशेष उपस्थिति है, इसमें कोई गन्देह नहीं। पर यह भीमा अष्टी नहीं है। मध्यम वर्ग अब लुप्त हो रहा है और दो वर्ग स्पष्ट उभर रहे हैं। अतएव हमारे अनुभव-संवेदन की भीमाएँ बढ़नी चाहिए। कई सेसक गाँवों की ओर बढ़ें, वहाँ के जीवन के विभाग में काफी सफलता और रचाना अर्जित की है। पर मध्यमवर्गीय सारी चरमे से ग्रामीण जीवन देखने की मजबूरी के कारण उनकी रचनाओं में कही-कही बड़ा अजब मिथ्य मिश्रता है।

मुझे स्वयं अपने ले तथा और सहकर्मियों से भी एक शिक्षा मिलती है कि हमारी कहानियों में वैशिष्ट्य कम होता है। इसका कारण एक तो मध्यमवर्गीय लेखक की विषयता है जिसे मैंने इंगित किया है। दूसरा कारण अपने ही अनुभव से मुझे यह लगता है कि हम सचेत होकर नहीं जीते—एक घारा में बहे जाते हैं। सचेत होकर जीने का अर्थ है, अपने दैनिक अनुभव-संवेदनों के प्रति जागरूक होना, उन्हें बटोरना, उन पर विचार करना, उनका विद्वेषण करना और उनमें अर्थ पोजना। कितने ही मृत्युवान् और अर्थवान् विविध प्रकार के अनुभव-संवेदन हम को देते हैं। जो हम से लेते हैं, उसका निर्वाचन, दिमागी आदत के कारण और पूर्व ग्रह के कारण, एक ही प्रकार का हो जाता है। यह अपनी बात ही मैंने कही है; औरों को ऐसा लगता है या नहीं, मैं नहीं जानता।

प्रेम-कहानियों के सम्बन्ध में भी नवीन लेखकों की सोचना होना। अति आधुनिक कहानीकारों में भी दो तरह की नारी मुझे दिखती है : एक तो घायल नारी युग की 'नारी, तुम केवल शब्द हो !' शब्द की बिलकुल भावाकुल, समर्पणशील नारी जिसका प्रेम एकदम बायवी, अशरीरी। दूसरे प्रकार की नारी वह, जिसके पास केवल शरीर है। दोनों प्रकार के लेखकों ने नारी के व्यक्तित्व को नहीं

स्वीकारा है। ऐसी बुद्धिहीन, व्यक्तित्वहीन नारी सामन्ती युग के निटल्ले धनिकों के यहाँ होती होगी और उन दिनों खूब फुरसत से लोग 'होल-टाइम प्रेमी' भी रहे होंगे। नये युग में, नारी और प्रेम, दोनों पर हमें फिर से विचार करना होगा।

नयी कहानी के शिल्प और भाव तथा विचार-सम्प्रदाय पर मैंने अपनी कुछ धारणाएँ आपके सामने रखी। कोई महान् कहानीकार हुआ है या नहीं; कोई महान् कहानी लिखी गई है या नहीं, ये बहुत बाद के सवाल हैं, और न ये इस मूल्यांकन के लिए जरूरी हैं। इतना निश्चित है कि कहानीने इस नये मोड़ से काफी प्रगति की है।

(साहित्यकार सम्मेलन में पठित, दिसम्बर, '७३)

नयी कहानी : सफलता और सार्थकता

नामवरसिंह

‘छोटे मुँह बड़ी बात’ कहनेवाली कहानी के बारे में प्रायः ‘बड़े मुँह छोटी बात’ कही जाती है। कहानी का यह दुर्भाग्य है कि वह मनोरंजन के रूप में पढ़ी जाती है। और शिल्प के रूप में आलोचित होती है। मनोरंजन उसकी सफलता है तो शिल्प सार्थकता। कहानी में अनेक आलोचकों की दिलचस्पी इतनी ही है कि वह साहित्य का एक ‘रूप’ है। इसलिए कहानी की ओर ध्यान जाता है या तो इतिहास (जिसमें साहित्य के बाह्य और दसाब्धिक विवरण भी सम्मिलित हैं) मिलते समय या फिर साहित्य-रूपों का शास्त्रीय विवेचन करते समय। जहाँ साहित्य के मान और मूल्यों की खर्षा होती है, वहाँ कहानियों के हवाले नहीं मिलते। हवाले मिलते हैं प्रायः कविताओं के और कभी-कभी उपन्यासों के। यदि शास्त्रीय आलोचक कहानी को केवल साहित्य-रूप समझते हैं तो मूल्यवादी आलोचक उसे जीवन की सार्थक अनुभूतियों के लिए असमर्थ मानते हैं। सम्भवतः जीवन के सच्चे प्रसंगों को लेकर मिली जानेवाली कहानी स्वयं भी ‘सच्ची’ समझी जाती है। इसलिए ‘व्यापक जीवन’ पर दृष्टि रखने वाले स्वभावतः कहानी-जैसी छोटी चीज को मज़रअन्दाज़ कर जाते हैं। आलोचकों की कुछ ऐसी धारणा है कि केवल कहानियाँ तिरकर कोई लेखक महान् नहीं हो सकता। बहुत से लोगों के यह कहने पर भी कि प्रेमचन्द उपन्यासकार से अधिक सफल कहानीकार है, डॉ० रामविनाय शर्मा जैसे आलोचक ने जोर देकर कहानियों की अपेक्षा प्रेमचन्द के उपन्यासों की ही उनकी महानता का आधार माना है। कहानी की संपूर्ण के सम्बन्ध में यह धारणा मोरारजी, बेखड, ओ’ हेनरी तथा रवीन्द्रनाथ, प्रेमचन्द, बसपाल, इत्यादि जैसे कहानीकारों के रहने हुए भी बनी हुई है।

दूसरी ओर, जिन लोगों ने हर तरह की ‘संपूर्ण’ को ‘सार्थकता’ प्रदान करने का भंडा उठाया है, उनके यहाँ भी छोटी कहानी की सार्थकता नहीं दिखाने पड़ती। मूल्यों की विमूर्त खर्षा करने समय यहाँ के विद्वान् वैयक्तिक और अनुभूति-शक्तों के सच्चे-सच्चे ‘प्रयोगों’ का हवाला देने लगते हैं, वहाँ मुनकर भी किसी कहानी का जिक्र नहीं आता। यह विवरण क्या एकदम आकस्मिक है? यदि

इन मूल्य-खोजी आलोचकों को अपने सावियों की कहानियों में मूल्यों के दर्शन नहीं होते तो क्या बाकी कहानी-साहित्य भी सूना है ? या कि जीवन की वास्तविकता के चित्रण में आज की कहानियाँ कविताओं से पीछे हैं ?

नये कहानीकारों में से बहुतों ने आजकल कहना शुरू कर दिया है कि इस पीढ़ी के कहानीकारों में 'मानवीय मूल्यों के संरक्षण, जीवनी-शक्ति के परिप्रेषण एवं सामाजिक नवनिर्माण की उत्कट ध्यांस है।' इतना ही नहीं, बल्कि आज की कहानी 'नयी भाव-भूमियों का सृजन' भी कर रही है। नये कवियों के दावे, इस तरह, नये कहानीकारों के बंध से भी अनुगुंजित हो चले हैं। ऐसी स्थिति में यह आवश्यक हो गया है कि कहानी की आलोचना को एक नये स्तर पर उठाया जाय। टेक्नीक की शास्त्रीय चर्चाओं और कहानियों का सारास वतलाने हुए उनकी सामान्य समस्याओं के परिचयात्मक विवरणों का काम बहुत हों चुका, 'ये बहुत दूर जायेंगे और 'भविष्य मुरक्षित है' जैसी सद्भावनाओं से भी अब सन्निके की माँग की जा सकती है।

आज इतना ही कहना काफी नहीं है कि अमुक कहानी बहुत अच्छी है या अमुक कहानी सफल है, बल्कि इन 'अच्छेपन' को और 'सफलता' को अधिक ठोस और पुनर्निर्माण नय में उपस्थित करने की आवश्यकता है। दूसरे शब्दों में, आज कहानी की 'सफलता' का अर्थ है, कहानी की सार्थकता। आज किसी कहानी का सिंगुलर दृष्टि से सफल होना ही काफी नहीं है, बल्कि वर्तमान वास्तविकता के सम्मुख उसकी सार्थकता भी परखी जानी चाहिए। जीवन के जिन मूल्यों की जमीनी पर हम कविता, उपन्यास आदि साहित्य-रूपों की परीक्षा करते हैं, उन्हीं पर कहानी की परीक्षा भी होनी चाहिए। इससे कहानी-समीक्षा का एक ढाँचा तो तैयार होगा ही साथ-साथ मानवीय मूल्यों के सम्बन्ध में हमारा ज्ञान भी बढ़ेगा और सम्पूर्ण साहित्य के मानों की अपर्याप्तता भी क्रमशः कम होगी। आज साहित्य के क्षेत्र में अनेक एकांगी विचारधाराएँ केवल इसलिए पैली हुई हैं कि वे केवल एक साहित्य-रूप, कविता, पर आधारित हैं। बहुत सम्भव है कि कहानियों का मध्य इनमें से कुछ को एकदम शलत टहरा दे, कुछ की अनावश्यक मोकों मार दे और कुछ में नये बीज निवाल दे।

यह धारणा गलत है कि साहित्य के समस्त रूपों में एक ही बात बही जानी है। रूप की विशेषता में वस्तु में भी विशेषता आ जाती है। एक ही साहित्यकार कविता में वास्तविकता का एक पहलू दिखाना है, तो उपन्यास में दूसरा, और कहानी में तीसरा। उदाहरण के लिए, रवीन्द्रनाथ और प्रसाद का साहित्य प्रस्तुत है। इसी तरह एक ही युग की कविता, उपन्यास और कहानी में वास्तविकता के विभिन्न पहलुओं के दर्शन किये जा सकते हैं।

साहित्य के रूप केवल रूप नहीं हैं बल्कि जीवन को समझने के भिन्न-भिन्न

माध्यम है। एक माध्यम जब चुकता दिखायी पड़ता है तो दूसरे माध्यम का निर्माण किया जाता है। अपनी महान् जययात्रा में सत्य-सौन्दर्य-द्रष्टा मनुष्य ने इसी तरह समय-समय पर नये-नये कला-रूपों की सृष्टि की ताकि वह नित्य विक्रामशील वास्तविकता को अधिक-से-अधिक समझे और समेट सके। हमारी इसी ऐतिहासिक आवश्यकता से एक समय कहानी भी उत्पन्न हुई और अपने रूप-सौन्दर्य के द्वारा इसने हमारे सत्य-सौन्दर्य-बोध को भी विकसित किया। कहानी की इसी ऐतिहासिक भूमिका की माँग है कि वर्तमान परिस्थिति में उसकी सायं-वक्ता की परोक्षा व्यापक सन्दर्भ में की जाए।

इस कार्य में पहली बाधा है कहानी-संबंधी सामान्य धारणा। कहानी-शिल्प-सम्बन्धी आलोचनाओं ने कहानी की जीवनीशक्ति का अपहरण कर उसे निर्जीव 'शिल्प' ही नहीं बनाया है बल्कि उस शिल्प को विभिन्न अवयवों में काटकर बाँट दिया है। लिहाजा, हम कहानी को 'कथानक', 'चरित्र', 'वातावरण', 'भावनात्मक प्रभाव', 'विषयवस्तु' आदि अलग-अलग 'अवयवों' के रूप में देखने के अभ्यस्त हो गए हैं। कालेज-जीवन में 'डायग्राम' बनाकर कथानक के क्रमिक विकास की जो बात दिमाग में भर दी गई है, वह चलकर भी साथ नहीं छोड़ती। 'प्रधानता' के आधार पर कहानियों के जो 'कथानक-प्रधान', 'चरित्र-प्रधान', 'भाव-प्रधान', 'वातावरण-प्रधान', विविध प्रकारों का अभ्यास कराया गया, उसने लन का रूप धारण कर लिया। लिहाजा, हम हर नयी कहानी में चरित्र, वातावरण या कथानक देखने के आदी हो गए। किसी कहानी-संग्रह की आलोचना उठाकर देख लीजिये, सबमें इसी तरह की बातें मिलेंगी : 'इस कहानी में अमृक का चरित्र बहुत उमर-दार आया है', 'वातावरण का चित्रण बहुत सुन्दर बन पड़ा है', 'कथानक बहुत गढ़ा हुआ है।' यह सारी आलोचना वैसी ही है, जैसे किसी भाषा का परिचय उनकी संज्ञा, सर्वनाम, विशेषण, क्रिया, क्रिया-विशेषण आदि परिभाषाओं में दिया जाय।

इस धारणा का यह असर पड़ा कि लोगों ने कहानी में जीवन-गत तथा भाव-बोध की देखना छोड़कर, उसे कहानी की पारिभाषिक संज्ञाओं के रूप में देखना शुरू कर दिया। 'प्रभावान्वित' और 'एकान्वित' की माया जगने लगी, भी इस तरह के आलोचकों ने कहानी की अनुभूति को एक 'ईकाई' के रूप में देखना छोड़ दिया। इस तरह उन्होंने कहानी के सत्य को ही नहीं, बल्कि कहानी के 'कथानीपन' की समझ भी खो दी।

इस टलन धारणा का असर स्वयं आलोचना पर जो कुछ पड़ा वह तो स्पष्ट ही है कि न तो वह पाठक के काम की रही और न कहानी-लेखक के काम की, परन्तु इसने अनिश्चित इस विमर्शवाद ने कहानी के शिल्प को बिगाड़ने में भी बहुत काम किया। मेरा अनुमान है कि वर्तमान कहानियों में जहाँ जहाँ शिल्पवादी

प्रवृत्ति का अतिरेक दिखायी पड़ता है, उसका सम्बन्ध किसी-न-किसी रूप में कहानी की इस विभक्त धारणा से अवश्य है। यदि कोई कहानीकार शिल्प के किसी विशेष अवयव की रचना करके सफलता का ढोल पीटता है तो यही समझना चाहिए कि यह कहानी को एक 'शिल्प' समझता है। श्रीफत्तराय का यह कथन इसी दिग्गति की ओर सकेत करता है—“उनकी (आज के कहानीकारों की) कहानियाँ जैसे सफलता के पास पहुँचकर भी, या उसे मुट्ठी में पाकर उँगलियों के बीच से फिसल जाने देती हैं। किसी कहानी में वर्णन की खूबी है, किसी में प्राकृतिक दृश्यों का जीता-जागता चित्र मन को लुभा लेता है, किसी में कोई मनोवैज्ञानिक रहस्य इस समीक्षता और स्वाभाविकता से उद्घाटित होता है कि चित्त प्रसन्न हो जाए, पर ऐसा बहुत कम ही होता है कि किसी कहानी के सभी पक्ष निर्दोष हों। (कहानी, विवेका, '५६)

कहानी की असफलता परिश्रम और अभ्यास की कमी के कारण भी हो सकती है, लेकिन अभ्यस्त लेखकों के यहाँ यदि कहानी की ऐसी रूपरानि दिखायी पड़े तो क्या कहा जायगा? यही कहानी के क्षेत्र में नये शिल्पवादियों की पहचान हो सकती है। 'नये भाव-सत्य' के अनुसार नये कहानी-शिल्प के नाम पर ये कहानी में कभी केवल घटनावर्णन देने हैं, तो कभी केवल एक चरित्र का रेखाचित्र, तो कभी रोचक दृश्यों में फँसकर आसन्न एक विचार। अज्ञेय की 'कलाकार की मूर्ति' और 'देवीमिह' तथा अमृतराय का 'नया आदमी, नया जन्म' जैसी एक दर्जन कहानियाँ उदाहरण के लिए पेश की जा सकती हैं। फार्मूले के अनुसार कहानियाँ लिखने की प्रवृत्ति भी इसी धारणा का प्रभाव है। नये भाव-सत्य के अनुसार कहानी का रूप बदलता जरूर है लेकिन इतना नहीं बदलना कि वह कहानी ही न रह जाय। कहानी का रूप कहानी के भीतर ही बदला जा सकता है जैसा कि समय-समय पर महान् कहानीकारों ने किया है। कहानी का रूप प्रेमचन्द ने कब नहीं बदला? 'पूम की रान', 'बपन', 'ईदगाह', 'गजरज के गिलाही' और 'सका सार गेहूँ'—इन कहानियों का रूप एक-सा नहीं है और न एकदम युगना ही है, लेकिन फिर भी ये कहानी हैं। कहानी का रूप केवल नेत्री बदला और एकाग्रगी उगने-वधानक-सम्बन्धी पूर्ववर्ती धारणा को तोड़कर अलग कर दिया, लेकिन उसने कहानीपन का दायन एकाग्रगी नहीं छोड़ दिया। इससे स्पष्ट है कि कहानी-शिल्प के भी मातृत्व बड़ी है जो उसके शुभाम है। क्या ग्राह्य, क्या जीवन, सभी क्षेत्रों में स्थायी होने की सामर्थ्य उन्हीं के लिए सम्भव है जिनमें अभीत रहने की योग्यता है।

कहानी में शिल्पगत नवीनता की सीमा को स्पष्ट करने के लिए ग्राह्य के एक दूसरे रूप 'गीत' का उदाहरण लें। नये कवियों ने नये गीत लिखे हैं लेकिन उन्होंने गीतात्मकता का बीजा एकदम तोड़ नहीं दिया। गीत-गीतविद, विनय-

पत्रिका, गीतिका और नये गीत-प्रयोगों की तुलना करके आसानी से देखा जा सकता है कि 'गीत' के एक ढाँचे की रक्षा करते हुए भी समर्थ कवियों ने समय-समय पर किस प्रकार उसके रूप में नवीनता उत्पन्न की है।

इसी प्रकार कहानी के कहानीपन की रक्षा करते हुए भी कहानी के शिल्प में नवीनता उत्पन्न की जा सकती है। जैसे कुछ दिन पहले प्रकाशित 'राजा निरबसिया' (कमलेश्वर)। यहाँ एक लोककथा की पृष्ठभूमि में एक आधुनिक निम्न मध्यवर्गीय परिवार की कहानी बनी गई है। दो भिन्न-भिन्न युगों के दो निरबसियों की जीवन-कथा दो रेखाओं की तरह एक-दूसरे को छूती और काटती हुई चलती चली जाती है। कहानी में लोककथा का यह उपयोग शिल्प-सम्बन्धी नवीनता कही जा सकती है; लेकिन यह कोरा शिल्प नहीं है, न इससे कहानी के कहानीपन में बाधा पड़ती है। इसके विपरीत, वह लोककथा मुख्य कथा को और भी मार्मिकता प्रदान करती है, जैसे दो समीपवर्ती तारों में से एक की झकार दूसरे में भी सह-स्पन्दन उत्पन्न कर देती है। मुख्य कथा की गति में जैसे ही सवेदना की तीव्रता आती है, वह सहधर्मी लोककथा से छू जाती है और हम देखते हैं कि लोककथा का टूटा हुआ सूत्र अनजाने ही हाथ में आ गया है। शिल्प के लिए लायी हुई अतीत की कथा यह वर्तमान वास्तविकता को उभारने के साथ ही अतीत का अर्थ भी हमारे लिए बदल देती है। और अन्त में दो कथाओं की विषमता दो युगों की विषमता की गहरी खाई पर ही रोशनी नहीं डालती है, बल्कि वर्तमान वास्तविकता पर मीठा व्यंग्य भी करती है कि इतना विकास करने के बाद भी आज का निम्न मध्यवर्गीय युवक है कि अपनी पत्नी को स्वीकार नहीं कर सकता, जब कि दाताभिर्यो पहले एक राजा ने सारी लोकमर्यादा छोड़कर अपनी रानी को अपना लिया। यह अन्तर दो युगों का है या दो वर्गों का या कल्पना और यथार्थ का? शिल्प-विधान का यह नया प्रयोग कहानी में अनेक अर्थों और व्याख्याओं की सम्भावना भर देता है और इस तरह एक विशेष घटना के भीतर में मानवीय राय की व्यापकता उद्भासित हो उठती है।

यहाँ इस एक कहानी के विस्तार में जाने का अवसर नहीं है और न तो इसका यही अर्थ है कि नये शिल्प-विधान के द्वारा कहानीपन की रक्षा करने वाली यह एकमात्र नयी कहानी है। कहानियाँ और भी हैं तथा क्लृप्त के नये विधान दूसरे-दूसरे भी हैं—यहाँ तक कि इनके लिए कोई मॉडल नहीं बनायी जा सकती। अलग बात है कहानी का कहानीपन। यह आश्चर्यकर नहीं है कि कहानीपन की उद्देश्य करके केवल शिल्प के लिए लिखी हुई एक भी खेप्ट कहानी नहीं बन सारी। पर और डायरी-गोपी में जाने किनकी कहानियाँ लिखी गईं, लेकिन उनमें से एक भी कहानी ऐसी नहीं है जिसका नाम खेप्ट कहानियों में दिया जा सके या जो मंच-चित्र पर अमिट छाप छोड़ गई हो। इसके विपरीत लिखने आठ-दस वर्गों के

भीतर की 'हत्या-भरन' (लेखक बहादुर खोपरी), 'गदस' (रमेश रायब), 'छोटा डाक्टर' (निर्मल), 'चौक की दावन' (भीष्म साहनी), 'गिट और सेवती के पुन' (गति निबारी), 'भैरव का बंटपा' (विद्यासागर मोटियाल), 'बिन्दुगो और जोरु' (अमरवान्न) आदि ध्येष्ट कहानियाँ सबकी मजबूत कहानी भी हैं।

कहानी का यह कहानीपन समझने में बटिन होने हुए भी कोई 'रहस्य' नहीं है। कविता में जो स्थान सत्य का है, कहानी में वही स्थान कहानीपन का है। कविता चाहे जिस हद तक उन्मुख हो जाए, लेकिन यह सत्यमुक्त नहीं हो सकती। तत्त्वपूर्ण रचना बाध्य होने हुए भी कविता नहीं कहलायेगी। कहानीपन से रहित गद्यरचनाओं के बारे में भी यही बात लागू होती है। सत्य की तरह ही कहानी कहना मनुष्य की बाकी पुरानी कल्पनात्मक वृत्ति है और दूसरी रक्षा अपने-आप में स्वयं भी एक महत्वपूर्ण साहित्यिक कार्य है और इतिहास से प्रमाणित होता है कि गानि, लोक-व्यवहार, धर्म, राजनीति आदि विभिन्न उद्देश्यों की पूर्ति के लिए इस कला का उपयोग करते हुए भी मानवजाति ने आज तक इसकी रक्षा की है। नि.मन्देह इस कला का चरम विकास आधुनिक युग में हुआ जब उद्देश्य और कहानीपन दोनों घुल-मिलकर इस तरह एक हो गए कि उद्देश्य से अलग कहानी के रूप की कल्पना भी कठिन हो गई। कहानी के सम्बन्ध में आधुनिक युग के प्रथम कहानीकार एडगर एलन पो के 'एकानिबिनि' शब्द से नि.मन्देह अनेक अर्थों की सम्भावनाएँ हैं। कहानी की यह आंतरिक एकता केवल रूप-नाटन तक ही सीमित नहीं है बल्कि उसकी वस्तु का भी समाहार करती है। जिस प्रकार कविता में अर्थ-व्यञ्जना अथवा वस्तु-व्यञ्जना से भिन्न सत्य की कल्पना नहीं की जा सकती, उसी प्रकार कहानी में भी वस्तु-व्यञ्जन में भिन्न कहानीपन की कल्पना करना संभव नहीं है। वस्तु-व्यञ्जना से रहित सत्य कोरे पद को जन्म देती है, उससे रहित कहानीपन कोरी आख्यायिका को।

इसलिए कहानी के कहानीपन की सफलता का अर्थ है उसकी अर्थवत्ता या सार्थकता। नयी कहानीकार कहानी को इस शक्ति से भली-भाँति परिचित हैं। 'राजा निरवमिया' में कहानीपन की रक्षा करनेवाले लेखक ने स्पष्ट शब्दों में कहा है कि "केवल सोद्देश्यता की पृष्ठभूमि में ही आज के लेखक की कहानियों का अध्ययन किया जा सकता है।" इस सोद्देश्यता को ही सार्थकता कहना चाहता हूँ क्योंकि आजकल सोद्देश्यता का बहुत सीमित अर्थ दिया जाने लगा है। लेकिन मूलतः इसका अर्थ है एक इशारा—इशारा एक दिशा की ओर या एक अनदेखी स्थिति की ओर। कहते हैं कि जब डाक्टर को भर्तृ का पता नहीं चला तो एक प्रसिद्ध चित्रकार ने उसके पास अपना नमूना चित्र बनाकर एक जगह छोटा-सा घंवा लगाते हुए इस गोट के साथ भेज दिया था कि 'यहाँ दुखता है।' कहानी में इतना-सा इशारा ही सोद्देश्यता है। दर्द से छटपटाते हुए जिस व्यक्ति अथवा समाज

को यह पता न हो कि दर्द कहाँ है और क्या है, उसके लिए उसकी दुनिया रग पर हाथ रग देना भी बहुत बड़ी बात है।

गैलिन कहानी में जब मैं 'सायं'ना की बात करता हूँ तो इगला यह अर्थ है कि कहानी हमारे जीवन की छोटी-से-छोटी घटना में भी अर्थ पात्र लेती है या उसे अर्थ प्रदान कर देती है। इस युग में, जब कि 'निरर्थकता' की भावना व्यापक रूप में फैली हुई है और एक वर्ग के लोगों काग फँसायी भी जा रही है, कहानी-जैसे छोटे गद्य-रूप में सबसे पहले सायं'ना की माँग की जा सकती है। यह नहीं है कि छोटी-छोटी बातें ही अर्थहीन प्रतीत होती हैं, कुछ लोगों को अपना माग का मारा जीवन ही अर्थहीन मालूम होना है और कुछ को तो दुनिया का मारा बारोबार भी व्यर्थ लगता है। परन्तु लघुता में निरर्थकता का मनरा सबसे अधिक है। कहानी की मृष्टि इसी लघुता को सायं'ना प्रदान करने के लिए हुई थी।

लोगों की यह धारणा गलत है कि कहानी जीवन के एक टुकड़े को लेकर चलती है, इसलिए उसमें कोई बड़ी बात कही ही नहीं जा सकती। कहानी जीवन के टुकड़े में निहित 'अन्तर्विरोध', 'द्वन्द्व', 'संक्रान्ति' अथवा 'काइमिन्' को पकड़ने की कोशिश करती है और ठीक ठग से पकड़ में आ जाने पर यह त्वङ्गन अन्तर्विरोध भी बृहद् अन्तर्विरोध के किसी-न-किसी पहलू का आभास दे जाता है। यह खड्गत अन्तर्विरोध की पकड़ श्रेष्ठ कहानियों के रचयिता में बड़ी नाटकीय मोड़ पैदा करता है तो कहीं चरित्र को वस्तुस्थिति के साथ संघर्ष करते दिखलाता है और कभी स्वयं उस चरित्र के भीतर सकल्प-विकल्प की दुविधा दर्शाता है या फिर उनके चिन्तन और कार्य के बीच विडम्बना (आयरनी) को चित्रित करता है। यह एक विरोधाभास है कि कहानी-जैसा एकान्वित सिलप अन्तर्विरोध पर निहित होता है। नये कहानीकारों में भीष्म साहनी में एक ही साथ इन दोनों विशेषताओं का सर्वोत्तम सामंजस्य मिलता है। इस दृष्टि से भीष्म साहनी सबसे सफल कहानीकार हैं। एक इकाई के रूप में उनकी कहानियाँ अत्यन्त गठित होती हैं, साथ ही प्रायः किसी-न-किसी प्रकार की विडम्बना (आयरनी) को व्यक्त करती हैं और यह विडम्बना किसी-न-किसी रूप में हमारे वर्तमान समाज के व्यापक अन्तर्विरोध की ओर संकेत करती है। उदाहरण के लिए, उनकी 'चीफ की दावत' कहानी ही लीजिये।

कहानी शुरू होते ही 'संकट-विन्दु' उपस्थित हो जाता है या यो बहे कि 'संकट' से ही कहानी शुरू होती है :

"अब घर का फालतू सामान आलमारियों के पीछे और पलंगों के नीचे छिपाया जाने लगा। तभी सामनाय के सामने सहसा एक अङ्कन खड़ी हो गई, माँ का क्या होगा ?"

✓ 'चीफ की दावत' में अपनी निरक्षर और बूढ़ी माँ ही एक समस्या बन गई :

जैसे घर के 'कालनू सामान', बल्कि सामान से भी बड़ी समस्या। सामान को छिपाना तो आसान है लेकिन इस जीवित सामान का क्या करे ? और इस तरह सामानाय एक कूड़े की तरह अपनी माँ की इस घर या उस घर में छिपाता फिरता है। उधर माँ है कि लड़के के इस व्यवहार का घुरा नहीं मानती, बल्कि स्वयं ही अपने अस्तित्व से सकुचित हुई जा रही है और लड़के के भले के लिए अपने को यहाँ से वहाँ छिपानी फिरती है। एक विडम्बना यह भी है। परन्तु हुआ यह कि शामनाथ ने जिस चीज को इतना छिपाया, आखिर में वह खुल ही गई। चोफ ने माँ को देखा ही नहीं बल्कि घुरी हालत में देखा। परन्तु शामनाथ की घबराहट के बावजूद स्थिति सुधर गई। चोफ माँ में स्वयं मिले। और अन्त में शामनाथ ने देखा कि जिस 'सामान' को छिपाने के लिए उन्होंने इतनी परेशानियाँ उठायी, वह खुल ही नहीं गया बल्कि हिनकर भी भावित हुआ। यहाँ तक कि दावत से भी बचकर ! यह सबसे बड़ी विडम्बना है। और गहरे जाकर देखें तो माँ केवल एक चरित्र नहीं बल्कि प्रतीक भी है—प्रतीक, सम्पूर्ण प्राचीन का !

इसमें स्पष्ट हो सकता है कि एक समय कहानीकार किस प्रकार जीवन की छोटी-से-छोटी घटना में अर्थ के स्तर-पर-स्तर उद्घाटित करता हुआ उसकी स्थापित की मानवीय सत्य की सीमा तक पहुँचा देता है। ऐसे अर्थगमन का मैं सार्थकता कहना हूँ।

हमारे सग्न कवियों ने इसी तरह पिंड के भीतर ब्रह्मांड का दर्शन कराया था और भक्त कवियों में मानव-चरित्र के भीतर विराट् की सीला को उद्घाटित किया था। हृद में वेहृद और मानव में भगवान की उद्भावना इसी अर्थकता का मध्य-मूर्ति रूप है। बाष्पराश्रम के आचार्य ने मुन्यार्य के भीतर में जो अर्थ की ध्वनि करायी थी, वह भी इसी का एक रूप है। जीवन का सत्य इसी तरह लड़के के भीतर से, किन्तु उसे पडित करता हुआ पूर्ण की ओर मनेत करता है, लड़के की सीमा को तोड़कर पूर्ण में मिलता है, मुन्यार्य को बाधित करके रमय अर्थ को व्यक्त करता है, जीवन की हर छोटी घटना के भीतर से सम्पूर्ण जीवन की सार्थकता का अनुभव करता है।

इन प्रकार जीवन के प्रत्येक प्रसंग में निहित अन्तर्विरोध को पकड़कर आगम्य कहानीकार उसे सार्थकता प्रदान करते हैं। राजेन्द्र यादव के नवप्रवासित कहानी-संग्रह 'जहाँ सड़ती कीड़ है' की भूमिका के बीच भी हम 'दाम्पत्य तृतीय' होने का गहक उठाकर इसे 'ओवरहीयर' कर सकते हैं। अपनी 'एक बमबोर लड़की की कहानी' का अर्थ समझाने हुए बहू बचमान जीवन के एक अन्तर्विरोध की ओर मनेत करते हैं। वह प्रेमिका और पत्नी दोनों की भूमिकाएँ एक साथ ईमानदारी से निबडाने का ढोंग करती है—“देखो यह नहीं है कि वह दोनों के प्रति मन्थी बनी नहीं है, देखो यह है कि वह दोनों में से किसी एक को अपने जीवन में भरकर

नहीं निराम गङ्गी।”

यहाँ अन्तर्विरोध है, यहाँ विरोधी तरकों में मे हिमी की भी झटककर नहीं निकलना जा सकता। यदि कहानीकार कहानी में एक विरोधी मन्त्र को निराम देना है अथवा उसे उबड़-भुंकी कमजोर कर देना है या उस दृष्ट को जन्दी-जन्दी नियंत्रित की कोशिश करना है तो वह कथानक को उन्मुखताहीन, चरित्रों को मराट और वस्तु पर उद्देश्य का आरोप ही नहीं करना, बल्कि अपनी कहानी को मार्पकता भी नष्ट करना है। अन्तर्विरोध को अपनी सम्पूर्ण जीवन में ग्रहण करके ही किसी कहानी को गहन और मार्पक बनाया जा सकता है। लेकिन इसका अर्थ यह नहीं है कि किसी घटना-प्रसंग में निहित अन्तर्विरोध को कम करना सपाटता है तो उसे वास्तविकता से अधिक तीव्र करना मायकता है या फिर दिमागो ऐयामी। अक्सर देखने में आता है कि जिन्हें अन्तर्विरोध के बीच ठीक दिया मालूम है, कहानी को बिल्कुल सपाट बना देने हैं और जिन्हें कोई दिया नहीं मूमनी, वे उसे और भी उलझा देते हैं। ‘एक कमजोर लड़की की कहानी’ में राजेन्द्र यादव ने इस सत्य को उलझा दिया है, जिसके लिए पाठकों पर उनका आरोप है कि कहानी को लोगों ने गलत समझा है। लोग तो गलत समझेंगे ही, लेकिन जिनके लिए वे लिखते हैं वे ‘कमजोर लड़कियाँ’ उसे गलत नहीं समझेंगी। कमजोरी उभारने के लिए साक्ष्य की बात कही जाती है तो उलझ हो जाती है। किसी आलोचक ने बिल्कुल ठीक ही लिखा है कि राजेन्द्र यादव का लेखन बहुत उलझा हुआ होता है। यह बात राजेन्द्र यादव के शिल्प के बारे में जितनी सत्य है, उतनी ही वस्तु के बारे में भी। शायद इसीलिए वे प्रायः चक्करदार शिल्प बढ़ने के चक्कर में रहते हैं और उनकी भाषा की पेचीदगी भी सम्भवतः इसी का परिणाम है। ‘खेल-खिलौने’ कहानी से लेकर ‘जहाँ लक्ष्मी कंद है’ तक में इस पेचीदगी और उलझन को देखा जा सकता है। अपनी कहानियों के द्वारा वह एक अतिरिक्त सीढ़ता उत्पन्न करना चाहते हैं, फलतः कही वह कथानक में पेच डालते हैं तो कही भावनाओं के स्तर पर मानसिक गुटिघर्ष। सिद्धान्त, उनके चरित्र विचित्र हो उठते हैं और कहानी अवास्तविक। जिन्हें समस्या को धैर्य के साथ धीरे-धीरे सुलझाने की अपेक्षा परिश्रम से उलझाने में ही एक सुख मिलता है, उनकी कला की यही गति होती है।

इस मामले में मोहन रावेश की स्थिति थोड़ी भिन्न है। जैसाकि उन्होंने ‘नये बादल’ कहानी-संग्रह की भूमिका में लिखा है, उनकी पैनी दृष्टि अपने आसपास की हर घटना में कहानी ढूँढ लेने की समता रखती है—कहानी अर्थात् कहानी की ‘वस्तु’ अथवा अर्थ। यह बहुत बड़ी बात है। आधुनिक कहानीकारों में यह सामर्थ्य हम केवल यशपाल में पाते हैं। जब कोई कविहर चीख में कवित्व देखने लग जाए तो कोई कहानीकार हर घटना में कहानीपन पा जाए तो उसमें बहुत बड़ी

1. यहाँ की बीज समझना चाहिए। लेकिन इसके बाद भी बहुत कुछ शेष रह

जाता है। यथार्थ की इस विविधता में 'सुपरपनुअस' होने का बहुत बड़ा खतरा है। इस प्रवृत्ति, अन्धकार में उड़ते हुए जुगनुओं को पकड़ने-जैसी है। अन्धकार के कणों से मिचमिचानी आँखों को बन्द कर लेने की अपेक्षा जुगनुओं को देखने का साहस कहीं अधिक सराहनीय है, लेकिन जुगनु रोशनी नहीं है।

अपने आसपास के वातावरण में उड़ती हुई कहानियों को पकड़कर निःसन्देह मोहन राकेश ने उन्हें उतनी ही तेजी के साथ व्यक्त किया है जो मन में एक 'बलैस' की तरह कोथ जाती है। लेकिन लगता है कि उन्होंने अभी विजयी की कोथ ही पकड़ी है, विजयी की वह शक्ति नहीं पकड़ी है जिसका उपयोग हम अपनी सीमा में उष्णता तथा आलोक के लिए कर सकें जो कि अनुप्योचित सामर्थ्य का प्रतीक है। अतः कुछ लोग मोहन राकेश को 'डाकबैंगली का कहानीकार' कहते हैं। लोकप्रिय कहानीकार सामरसेट मार की तरह मोहन राकेश भी जैसे अपनी यात्राओं में कहानी बटोरते चलते हैं और यात्रा के दौरान प्राप्त कहानियों की तरह ही इसमें गहरी मानवीय संवेदना का अभाव मिलना है। वस्तुतः यात्रा की संवेदनशीलता बड़ी 'सुपरफिशल' होती है। यात्रा में या तो हम अतिरिक्त संवेदनशील होते हैं या फिर नितान्त संवेदनशील। हम परदेश में हैं, पराये लोगों के बीच हैं, 'अपने' लोगों से मुक्त हैं, यहाँ हमारे बारे में कोई कुछ नहीं जानता, आदि वगैरे मन की स्थिति को सहज नहीं रहने देनी। इस तरह की कहानियों की सबसे बड़ी कमजोरी यह है कि वे दर्शक का समय हैं, द्रष्टा का समय नहीं।

बड़ी ईमानदारी के साथ मोहन राकेश ने स्वीकार किया है कि हमारी पीढ़ी ने यथार्थ के अपेक्षाकृत ठहरे हुए अर्थात् वैयक्तिक और पारिवारिक तब को अपनी रचनाओं में अधिक स्थान दिया है, जो समूची पीढ़ी के लिए तो सच नहीं है, लेकिन कई कहानीकारों पर ठीक बैठता है। यायावर को अपनी यात्रा में उड़ती हुई कहानियों का टूटा हुआ समय ही मिल पाता है, जिसे चाहे तो 'ठहरा हुआ' भी कह सकते हैं। निःसन्देह कुछ कहानीकार सम्बन्धी यात्राएँ न करते हुए भी वर्तमान जीवन में वस्तुतः 'यायावर' हैं।

और यहाँ हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि जो कुछ हाथ लग जाए या दृष्टि में पड़ जाए वह सब सार्थक नहीं है। हर घटना में अन्तर्विरोध को नशित करना एक बात है लेकिन युग के मुख्य अन्तर्विरोध के प्रवाह में सार्थक घटनाओं को सन्तान करना विलकुल दूसरी बात है। कहानीकार की सार्थकता इस बात है कि वह अपने युग के मुख्य सामाजिक अन्तर्विरोध के मद्देन में अपनी कहानियों की सामग्री चुनता है। ऐतिहासिक विकास के दौरान विरोधी शक्तियों के मर्षण के फलस्वरूप जीवन के नये-नये क्षेत्र खुलने चलते हैं, पिछले युग की दबी हुई शक्तियाँ उभर आती हैं और उभरी हुई शक्तियाँ दब जाती हैं, गौण प्रधान हो जाता है और प्रधान गौण। इस प्रकार सामाजिक अन्तर्विरोध का रूप ही नहीं बदलता, बल्कि उसमें भाग लेने

गानी अमरा भाग न भी लेने वाली, किन्तु मग होने वाली, हर मामाजित दक
ने भीतर अन्तर्विरोध के रूप भी बदल जाते हैं ।

वर्तमान वास्तविकता में मेहनत करने वाले लोगों का उभरना और दूमरों
मेहनत पर जीने वालों का दबना ऐतिहासिक नव्य है । स्वाभाविक है कि जीवन
शक्ति और सौन्दर्य का आधार हम नयी शक्ति के जीवन में दिखायी पड़े और
नयी शक्ति की समस्याओं की ओर जागरूक कहानीकारों का ध्यान जाय । ज
पुरा कहानीकारों ने अपनी मध्यवर्गीय वास्तविकताओं के चित्रण में ही अपनी कम
की गायकता समझी, वहीं दूसरे कहानीकारों ने इसमें सम्मेलन: कोई रस न पाकर
नये जीवन के प्रतीक गाँवों की ओर दृष्टि होझायी । इन अपनी वास्तविकता में
पलायन नहीं कहा जा सकता । अपने वातावरण से सड़ने के लिए पहले भी मध्य
यग ने व्यापक जन-शक्ति का सहारा लिया है । इसलिए इन नये कहानीकारों की
यह निर्व्यक्तिवता ग्राहनीय है । सम्मेलन: शहरों के मध्यवर्गीय जीवन में जीवन
और सौन्दर्य को न पाकर ही महत्वाकांक्षी कहानीकारों ने गाँवों की राह ली । ज
जीवन स्वयं ही निष्कप्यं प्रतीत हो रहा हो उसमें सार्थकता की खोज वहाँ तक की
जा सकती है ? मध्यवर्गीय जीवन को लेकर लिखी हुई आज की शायद ही कोई
वास्तविक कहानी ऐसी हो जिसमें जीवन का स्वस्थ सौन्दर्य और मानव की ऊर्ज-
स्थित शक्ति मिले । इसके विपरीत गाँव के जीवन को लेकर लिखी हुई कुछ कम
वास्तविक कहानी में भी ऐसे वातावरण तथा ऐसे चरित्रों के दर्शन हो सकते हैं ।
राजेश रायच की 'गदल', मार्कण्डेय के 'गुलरा के बाबा', 'हसा जाई अवेना' वाले
'हमा', शिवप्रसादसिंह की 'कर्मनाशा की हार' वाले 'भैरो पाडे' जैसे सशक्त व्यक्ति
केवल चरित्र नहीं बल्कि आज की ऐतिहासिक शक्ति के प्रतीक हैं ।

इन कहानियों ने निरर्थक प्रतीत होने वाले वर्तमान जीवन में भी शक्ति और
सौन्दर्य की झलक दिखाकर जीवन की सार्थकता में आशा बँधायी है । इसलिए देखते-
देखते इस जीवन के चित्रकार नवोदित कहानीकारों ने कहानी के क्षेत्र में अपनी
जगह बना ली । यह सफलता केवल नयी सामग्री की सफलता नहीं है, बल्कि वर्तमान
जीवन के एक सार्थक सत्य को पहचानने की सफलता है ।

इस कठिन कार्य में हमारे इन नये कहानीकारों को सचमुच उतनी सफलता
नहीं मिली है, जितनी अन्य अनुभव-सत्यों के चित्रकार कहानी-लेखकों को मिल
चुकी है । किन्तु इसका एक कारण यह है कि उन कहानीकारों को कहानी की एक
बनी-बनायी परिपाटी प्राप्त है—वस्तु की भी और वस्तु के अनुरूप शिल्प की भी,
जबकि इन नये कहानीकारों को बहुत-कुछ अपने अनुभव और अभ्यास से निर्माण
करना है । सचमुच 'इसे समझने के लिए पूरे दो युगों की सम्पूर्ण सञ्चालित चेतना
का उपयोग करना पड़ेगा ।'

अन्त में इस निबन्ध के उद्देश्य और सीमाओं का समाहार करते हुए निवेदन

करना चाहेगा कि नयी कहानी-कला को अपनी विशेषता के साथ ही सम्पूर्ण साहित्य के मान और मूल्यों के सदर्थ में देखने की आवश्यकता है और उसके लिए कहानी-समीक्षा की एक व्यापक और निश्चित 'भाषा' का निर्माण भी होना चाहिए। मेरी अपनी सीमा यह है कि मैं अब तक मुख्यतः काव्य का पाठक रहा हूँ (जिसका आभास इस कहानी-सम्बन्धी लेख में भी लाचारी के कारण आ गया है।) कहानियाँ मैंने कम पढ़ी हैं और उनमें अन्तर्निहित सत्य को समझने तथा व्यक्त करने की 'भाषा' भी अब तक नहीं तय कर पाया हूँ। अपनी सीमाओं में सक्रोध का अनुभव करते हुए भी मैं विश्वास है कि कहानियों के अधिक और समर्थ पाठकों के सहयोग से प्रस्तुत आधार पर कहानी-समीक्षा के सन्तुलित प्रतिमान तैयार हो सकते हैं।

(‘कहानी’ : १९७०)

आज की हिन्दी-कहानी : नयी प्रवृत्तियाँ

हृषीकेश

आज की हिन्दी-कहानी की प्रवृत्तियाँ, और वे प्रवृत्तियाँ नयी हों तो, क्या है इसकी समुचित व्याख्या के लिए किसी हद तक गहरे तात्त्विक चिन्तन की आवश्यकता होनी चाहिए। यानी, केवल यह बता देना कि आज की हिन्दी-कहानी की अमूल्य अमृक प्रवृत्तियाँ हैं, यह विषय की बाहरी चीज़ हुई। साथ ही उसमें किसी नये स्थापना के लिए गुंजाइश कम हो रहेगी। उदाहरण के लिए, आज की कोई प्रवृत्ति जिसे हम नयी कहें, हो सकता है, किसी पुरानी प्रवृत्ति (तब भले ही वह 'प्रवृत्ति' नहीं रही हो) का पुनः प्रस्तुतीकरण हो। प्रेमचन्दोत्तर काल में एक प्रदीप मोन के पदचान् पुनः घाम-जीवन पर कहानियों का उदय नयी उपलब्धि अस्तु, नयी प्रवृत्ति के रूप में प्रचार पा रहा है, यद्यपि तब में देखा जाए तो यह एक स्वस्थ और प्रकृत प्रवृत्ति का अस्वाभाविक, परिवर्तित, कृत्रिम और डिस्टॉर्टेड पुनः प्रस्तुतीकरण ही है, जिसके अन्तर्गत तथ्यों और मर्यादों का गंभीर भरोड़ा दिया गया है। जिन बहुत-सारी बातों को हम नयी प्रवृत्ति कह या समझ रहे हैं, उनमें तीन-चौपाई ऐसी है, जिनमें पुनः प्रस्तुतीकरण का दोष अज्ञात है। प्रस्तुत निबन्ध में मैंने विषय की प्रवृत्तियों की ओर इंगित करने का मायन-मात्र माना है।

हिन्दी-कहानी में नयी प्रवृत्तियों के आने की बात अभी कुमतिदायक हो क्यों होने लगी है। अपने-आप में यह स्वयं एक प्रवृत्ति का नाम पूरा करती है। प्रवृत्ति-सूचक होने के कारण हिन्दी-कहानी को 'नयी कहानी' कहा जा रहा है। यह प्रमाण इसनिष्ठ प्रतीत होता है कि हिन्दी-कहानी को भी हिन्दी-कविता के समानांतर, समान गुणों में प्रतिष्ठित कर दिया जाए। ऐसा लगता है, हिन्दी-कहानी में प्रायः रूप में नयी प्रवृत्तियों के उद्भूत होने के पूर्व ही उसे नयी प्रवृत्तियों में अन्विष्ट कर देने की आवश्यकता समझी गई है। यद्यपि कविता के अन्वयित कहानी कहने के दौर में नहीं आती। कहानी-नाट्यिक का लक्ष्य और गुंजाइश करने समय बाँटें उम्मीदी आलोचकों ने समझा उसी अन्वयित का लक्ष्य दिया है, बिना कविता के बिना प्रस्तुत किया जाता रहा। कहानी-कविता का समानांतर अन्तः पर देखना अनन्त आलोचना में चिन्तन के अन्तर्गत आना ही मुश्किल है। यही के अन्तर्गत

भी भूठी पड़ जाती हैं कि, पहले कृतित्व तब समीक्षा, या पहले समीक्षा तब कृतित्व ? कहानीकारों और आलोचकों के बीच इस दिशा में प्रायः समझौता दीखता है और इनके मिले-जुले प्रयासों ने कविता को कहानी पर हावी करा दिया है। कहानी में नयी प्रवृत्तियाँ विकसित होने और उनकी परख करने के लिए स्वतन्त्र मार्ग न खोजकर उसे कविता की पूँछ में बाँधकर घसीटना पड़ा। पर कहानी के लिए दुर्भाग्य इस बात में है कि वह कविता की तरह होखा बनकर ही सही, अपनी सत्ता दृढ़ नहीं कर सकती। लेखक-आलोचक इस ख्याल में है कि अगर कविता में ध्वनि, नाद, विरामादि चिह्नों के विचित्र प्रयोग, प्रतीकमयी व्यञ्जना, अभिव्यक्ति के सड्डेन दिव्य और लुशनुमा भड़कीले पोस्टरों की तरह अजनबी दीर्घक नयी सम्बेदना उभारते हैं, तो कहानी में भी इन्हे क्यों नहीं आखमाया जा सकता ? कहानी-सप्रहो की भूमिकाओं और आलोचनाओं के माध्यम से हिन्दी-कहानी का प्रदीप्त मुख झलकाने के लिए उन समान मुश्किल टेकनिकल शब्दों को जोड़ा-बटोरा गया है, जो अब तक कविता के हिस्से में थे, और अब उपन्यास, नाटक आदि की नयी प्रवृत्तियाँ भी इन्हीं चौखटों में गर्दन डालकर झुकना शुरू कर दें, तो तौबा करने की आवश्यकता ही न रहे।

लेकिन कविता और कहानी की विकास-यात्रा में जो बड़ा भेद है, उसे उजागर कर देने पर कविता-कहानी की नागफास टूट जाती है। हिन्दी की नयी कविता अपनी पिछली प्रवृत्ति की तीव्र प्रतिक्रिया, विद्रोह और उससे मुक्त होने के प्रयास का प्रतिफल है। नयी कविता ने अपनी पूरी शास्त्रीयता का नवीनीकरण कर लेना अपना लक्ष्य माना है। हिन्दी-कहानी के साथ प्रतिक्रिया और विद्रोह की ऐसी कहानी नहीं है। उसकी विकास-यात्रा में कोई ऐसा उलट-फेर नहीं, जो घुन परम्परा अथवा विच्छिन्नता की मूचना दे। नयी कविता ने सिर से पैर तक नये उपादान और नयी प्रणाली ग्रहण की है और उसे द्विवेदी-काल से प्रगतिवाद-काल तक की वाय्वाभिव्यक्ति को क्षीण, असफल, भिलमिल, कंकश और चुपक बता देने में संकोच नहीं, उसका यह भी कहना है कि वास्तविक (काथीट), थ्रैष्ट और उच्च कविता अब लिखी जाएगी। कहानी के न ऐसे दावे हैं, न हठधर्मी। थोड़ी आधुनिकता और दिग्गज-चमत्कार के अलावा बाकी सभी मामलों में हिन्दी की वर्तमान कहानी पूर्ववर्तियों का अनुसरण करके चल रही है। हिन्दी-कविता में हिन्दी-कहानी की तरह 'प्रेमचन्द की परम्परा' के अनुरूप 'प्रसाद की परम्परा' नाम की चीज गुनने को कभी नहीं मिली। हिन्दी-कहानी प्रेमचन्द की ऋणी है, कविता में प्रसादोत्तर अभिव्यक्तियाँ प्रसाद के लिए खुनी-मदुन हैं। अगर हिन्दी-कहानी की नयी प्रवृत्तियों को सही रूप में देखना है तो उसे कविता के प्रभाव से हटाना पड़ेगा और कहानी-साहित्य के धूर्वाचन के लिए स्वतन्त्र समीक्षा-पद्धति बनानी पड़ेगी। मुझे हिन्दी-कहानी की ये तथ्याकथित प्रवृत्तियाँ, जो कविता के सचि में

इसका आशी है, नयी प्रवृत्तियों के रूप में स्वीकार नहीं। मेरे है, कहानी की बा
 रचना की सभी नविक विचार में मुझे करनी पड़ी।

ऊपर पुनः प्रवृत्तीकरण को बाध बनाती गई है। आज के कथाकारों के वि
 हसने विभिन्न स्थान है। देश-विदेश का साहित्य मार्गदर्शक में प्राप्त है। अतः पुनः
 प्रवृत्तीकरण के बिना सचमुच हिन्दी तथा हिन्दी-पर भाषाओं के साहित्य है, य
 यूरोपीय साहित्य भी है। कोई मोरारिया की लच्छेदार, लखे-लखे वाक्यों का
 भाव-रसातल भाषा में रोमांच के अनीन्द्रिय मूल देनेवाले नियम अक्षिण क
 रहा है, कोई मारोपन-मदुस अमरीकी लेखकों के कथा-नानुविहीन कोई कथन
 मगर और कश्मीरी वागावरण बनकर कहानी में ओम्मुष्य और उत्तेजना की मूर्ति
 कर रहा है, कोई हेमिन्ग्-वाम आदि की श्रुति और निर्मल भाषा-शैली का प्रवा
 माने की पुनः में स्वादहीन, साइट स्टोरी के अन्धकार गड़ा कर रहा है, कोई हाकी
 के प्रवृत्ति विषय, लैण्डरकेन और ग्रामपुनरुत्थान के दर्द और अवसादमय वाता-
 वरण की अनुभूति बना रहा है, कोई घरन की पीड़ा, मन्टो की सख्त-विषयक पैर
 पर ज़ाबु पाने में लगा है और ऐसी को छोड़ गिनती ही नहीं, जो कहानी को आज
 भी अप्रत्याशित रूप से अघर में डाल देना कहानी-जसा की इति मानते हैं। घरेलू
 और पारिवारिक जीवन पर इस समय काफी कहानियाँ लिखी जा रही हैं, उन्हें
 नयी प्रवृत्ति में सम्बोधित किया जा रहा है। और ऐसी समस्त कहानियाँ जीवन के
 द्वन्द्व, संघर्ष और उड्डेसन चित्रित करने से दूर भागती हैं। स्वतन्त्रता-प्राप्ति कि
 बाद कहानीकारों ने अपनी रचनाओं में द्वन्द्व और संघर्ष का उत्कट चित्रण ठप कर
 दिया और वैयक्तिक ऊहापोह-भरे, राहत, पकान, साधारण और ऐकान्तिकमुख के
 चित्र ख्यादा दिये। विशेषकर ग्राम-कहानियों में प्रेमचन्दयुगीन चरित्रों के उद्देश्य,
 संघर्ष और उनकी साधना की जगह गाँव के रीति-रिवाजों, तौर-तरीकों और
 अदृष्ट चरित्रों को चित्रित करने पर ख्यादा भुकाव हुआ है। वर्तमान हिन्दी-
 कहानी ने अपनी पूर्ववर्तियों से और सब-कुछ लिपा है, पर उनका साहस और
 उनकी कर्मठता को त्याग दिया है। आज की हिन्दी-कहानी में, ग्राम-कहानियों में
 विशेषकर, स्वान्त-मुलाय की भावना प्रबल है। पुनः प्रस्तुतीकरण की प्रवृत्ति ने तरण
 कथाकारों को नुरसापसन्द बनाया है और प्रायः सभी ज्यादा-से-ज्यादा चौकाने
 और ध्यान आकृष्ट करने की कला को अपना ध्येय बना रहे हैं।

चौकाने और ध्यान आकृष्ट करने के अर्थ में एक विशेष प्रवृत्ति ने हिन्दी कहानी
 में अपना भार्ग बनाया है, जिसके आग्रहपूर्ण और विवादप्रस्तुत संघर्षों का स
 प्रभाव पड़ा है। वे हैं अंचल-विशेष पर लिखी गई कहानियाँ और लेखकों द्वारा
 उनकी सार्थकता सिद्ध करना और इस वर्गीकरण को खुलेआम प्रोत्साहन देने हुए
 भी छद्मवेष में अपने कथोक्ति सेन्स का इजहार करना। लगभग वे समस्त लेखक इस
 बखेड़े में गहरी दिलचस्पी लेते हुए पवित्रबद्ध हैं जिनका लेखन अधिकांश में सामान्य

कोटि का, अमरत्व और शश्वत्त्व है, क्योंकि वे अपने यम का दारोमदार अपने कृतित्व की अपेक्षा इस प्रवृत्तिविशेष के विज्ञापन को मानते हैं, जिनके बिना उनका अस्तित्व अशक्य नहीं है। यह बात निर्धमना के साथ स्वीकार करने पड़ती है कि प्रवृत्तिमूलक इस आग्रह-विशेष को जन्म देनेवाले हैं कतिपय नष्ट कथाकार, जिन्होंने ग्राम या नगर-कहानियाँ लिखने मात्र की विशेष महत्त्व का समझ लिया और हम सत्य को ग्रहण कर नहीं सके कि किसी भी सृजन का महत्त्व उसके सम्पूर्ण प्रभाव से आँका जाना है, जो जीवन के कुटिलतम और मानव विषमताओं को सही-सही उद्घाटित करे। प्रेमचन्द की महानता ग्राम-कथाकार होने में नहीं, उनकी महानता जीवन के यथार्थ को पकड़कर उसे दलित-मानव दृष्टि से उद्घाटित कर देने में है। उनके लिए शिन्ता गहर या गाँव का चुनाव करने की नहीं। उनका खोर बेचन इस बात पर था कि जीवन के जिन क्षेत्र और पक्ष के बहु सन्निकट हैं, उसे वह कितनी सीमा तक स्पष्ट कर सकते हैं। आश्चर्य की बात है, जो बात उनके समय में होनी चाहिए थी, वह सब तो सुनी नहीं गई और आज वही प्रवृत्ति बनकर फिर के बल सहे हो ध्यान आकर्षित करना ही अपना धर्म ध्येय मानती है। मये ग्राम-कथाकार प्रेमचन्द की पारदर्शी दृष्टि और जीवन की स्पष्ट करने की क्षमता से दूख्य हो, अपनी असमर्थता ढँकने के लिए अनावश्यक अलंकरण, निरर्थक चमत्कार, भ्रमपूर्ण, मोक्ष कथन, आचलित्वता, निताम्न अप्र-चलित टेढ़े-सीधे लुजपुज शब्दों की मुमायना, रहस्यमय और अलौकिक पात्रों के सृजन इत्यादि बाह्यादिकों तथा उन तमाम शक्ति-एतिसमों को इकट्ठा कर रचनाओं को टम बनाये जा रहे हैं, जिनमें से किसी की भी आग्रह के साथ गुंजाइश कर सकता प्रेमचन्द के लिए अममभव था। आज की ग्राम-कथाओं में ग्राम-जीवन के उत्कट समर्प का चित्रण सही या न्यून हो गया है और उसके बदले स्वादप्रवृत्ति बढ़ गई है। प्रेमचन्द की परम्परा में आदर्श रूप 'मत्ती भगत', 'डाकूओं का मरदार' प्रभृति कुछेक उत्कृष्ट रचनाओं का लिखा जाना अपवाद, आश्चर्यजनक और प्रेरणा-प्रद है। अन्यथा पिछले आठ-दश वर्षों में देश-को-देर लिखी ग्राम-कहानियाँ प्रायः निर्जीव, स्थानहीन, रूढ़ तथा व्यक्तिगत रचियों का कोरा प्रदर्शन है। इस बात की इतने विस्तार से कहने की आवश्यकता इसलिए पड़ी कि ग्राम-कथाकार गाँव के जीवन पर कहानियाँ बेशक लिखें, पर शहरी कथाओं से राग-द्वेष पैदा करने और अपनी प्रवृत्ति की जान-बूझकर बहुत बड़ी बात मनवाने का प्रयास बन्द कर दे। तथाकथित 'शहरी कथाकारों' से भी मैं यही कहना चाहता हूँ। कृतित्व का महत्त्व उसके पिजन-होत्र वाली छँटनी या वर्गीकरण में नहीं, बल्कि उसकी जीवनदायिनी शक्ति में मिलेगा। और इसके लिए दृष्टि पर आच्छादित उम मायोपिया का इलाज कराना पड़ेगा, जिसने देखने की शक्ति को धुँधला कर दिया है। प्रस्तुत पत्रिका के लेखकों को शहर और ग्राम, दोनों जीवनो पर लिखी कहानियाँ समान रूप से प्रिय

है। पर वह उनके वर्तमान सटकों को अभी तक अपना समर्थन नहीं दे सका है। वैसे ग्राम-कथाकार अब लोकल और आंचलिकता के बाद 'जातीय साहित्य' के तकियाक़साम बना रहे हैं, जो उनके आत्मसन्तोष के लिए किसी भी दिन नाकार्य पड़ जाएगा। बहरहाल, वह जादू क्या जो सिर पर चढ़कर न बोले ?

जीवन के बदलते मान-भूत्यों के सन्दर्भ में हमारी हिन्दी-कहानी ने युग-सत्य को किस तरह व्यक्त किया है, यह विचारणीय है। इसके लिए कथाकारों के मन में कम-से-कम वे समस्याएँ अवश्य उठनी चाहिए, जो आने वाले कल का आभास दे सकें। किसी पुरानी इमारत को ढहते देखना सत्य का एक अंश है, पर पूर्ण सत्य थड़ा तभी होगा, जब हम इसको भी देख सकें कि ढह जाने के बाद आखिर उस जगह नींव कैसी खुदेगी और खड़े होनेवाले ढाँचे का प्राक्कन क्या होगा। जिसका काम मूजन करना है, उसके उत्तरदायित्व में जहाँ एक पुरानी वस्तु को गिराकर समाप्त कर देना और उसकी जड़े उखाड़ फेंकना है, वही पूरक और अत्यधिक महत्त्व के रूप में नयी सृष्टि के लिए नये सत्य का न्यास भी करना है। पिछले कुछ दिनों में हिन्दी में ऐसी ढेर-सी रचनाएँ आयी, जिनमें पूँजीवादी, महावनी और रियासती सम्मता पर लेखकों ने तीव्र आक्रोश तो व्यक्त किया, पर यह पता नहीं चल सका कि आखिर इस आक्रोश से उनके मन का सारा सन्देश धुल गया या नहीं। ग्राम-कथाकारों के बारे में तो खैर इतना भी कहने-भर को जगह नहीं, क्योंकि वे व्यक्तिमन के सौन्दर्य और विविध-विविध पात्रों के मूजन में ही लगे हैं। सामाजिक दृष्टिकोण चाहे पहले से जितना भी व्यापक हुआ हो, पर वह खेवरा के मन में ही दबा पड़ा है। मूजन का ऐकान्तिक मुग लेखक के लिए मुख्य चीज बन गई है। प्रेम-कहानियाँ जो काफी सख्या में लिखी जा रही हैं, उनमें भी यही ऐकान्तिक मुख हिलोरे ले रहा है। ऐसी सारी कहानियाँ एक रंग हैं। पर कुछ ऐसे लेखक हैं, जिनकी आदर्शचरित्रक तटस्थता और तदनुसार अपनी प्रतिभा को एकदम मौलिक मूजन पर लगा देना बड़ी बात लगती है। इन लेखकों ने, कहानी की मजमें बड़ी शर्त, उनके कथानक को पूर्णरूपेण जीवित रखा है। हिन्दी में कथा-नव-गुण कहानियाँ लिखने की रचि पूर्ववत् विद्यमान है। वे संगत व्याप्तों के गुहा-गह्वर में मटकने छिड़ने को ही यथार्थ समझ रहे हैं। कहने साफ़ उनके पास धुल नहीं है। इतना ही नहीं, कुछ बड़े नगरों में रहनेवाले कथाकार, जिन्होंने 'अध्यात्म' को अच्छा किया, पर अनुभव सापद कम, उन्होंने चक्करदार कथा कहने के मोह में एक-एक कहानी में चार-पाँच कहानियों के मगामे घरे और परिणामस्वरूप उनकी कहानियाँ या तो अपठनीय बन गई या निम्न का कोण बनकर महज विष पैदा कर सकीं। ऐसी के बारे में मार्क्स की एक बात उनकी प्रणय-कहानियों में मिलती है, जिनकी नायिका का 'मित्रता' राज होना बुनियादी बात हो गई है। 'ईमा के घर इन्सान' की मेजिदा की भी इसी तरह का अस्तित्व है। होस्त और

बचपन के जीवन ने लेखकों को घेरा है। लेकिन बात तब भी प्रश्न बनकर रह जाती है कि क्या कोई भी लेखक प्रवृत्तियों का आग्रह ह्यागे बिना सफल कृतियाँ नहीं दे सकता ? पूरे एक दशक के कहानी-साहित्य पर दृष्टिपात करने के बाद क्या यह सच नहीं लगता कि आग्रह-विशेष का ध्यान किये बिना जो रचनाएँ उत्कृष्ट मानी जा सकती हैं और जिनका किसी भी भाषा में उतना ही गौरव हो सकता है, उनकी सस्या कठिनता से एक दर्जन ही होगी। 'घरनी अब भी घूम रही है', 'गदल', 'अपरिचित', 'माई', 'अकल', 'डिप्टीकलवटरी', 'हिन्दवी और जोक', 'ठाकुओ का सरदार', 'गत्तो भगत', 'भटके हुए सोय' इत्यादि कहानियाँ उदाहरण हैं। दो-चार और नाम भी आसानी से जोड़े जा सकते हैं। संयोगवश इन समस्त कहानियों में एक ऐसी जिजीविषा का भाव होता है, जो कला की मुझे एकमात्र कसौटी लगती है। इन कहानियों की भाषा का सौन्दर्य अपूर्व है। हो सकता है, ये परिश्रम-साध्य रचनाएँ हों, जो इनके लिए ठीक भी है। कहते हैं, बर्नार्ड शॉ, जिसे संगीत का विशद ज्ञान था और जिन पर मोजाट का सीधा प्रभाव पड़ा था, अपने एक-एक शब्द की ध्वन्यात्मकता बखूबी समझकर ही लिखता था। 'द एप्स कार्ट' के दो-डार्ड पृष्ठों वाले लम्बे-लम्बे डायलॉग पाठक के लिए खरा भी बोझिल नहीं प्रतीत होने। कितना अच्छा होता, यदि हमारे कथाकार भाषा के महत्त्व को समझते !

आज की हिन्दी-कहानी में हमें अपेक्षा केवल प्रवृत्तियों की नहीं होनी चाहिए। हिन्दी-कहानी में सृजन कम नहीं है। शायद अन्य भाषाओं से अधिक ही है। पर यह निःसंकोध कहना पड़ेगा कि सृजन की कोटियाँ उत्साहवर्धक नहीं हैं। प्रवृत्तियों के घटाटोप में जो शक्ति क्षीण हो रही है, उसे एकाग्र चित्त हो मौलिक सृजन करने में लगाना श्रेयस्कर होगा।

अन्त में मैं इतना कहूँगा कि प्रस्तुत लेख में मैंने हिन्दी-कहानी के बारे में घोंघी आदर्शवादिता और कोरी आशा के नाम पर 'सब-कुछ अच्छा-ही-अच्छा' नहीं बताया है। यह मेरा इरादा ही नहीं रहा। हिन्दी-कहानी ने जो सभावनाएँ और विश्वास के अगले धरण दिये हैं, उनसे पूरी तरह अवगत होते हुए मैंने केवल अति-वारी दृष्टियों पर विहंगम दृष्टि-भर डाली है।

समसामयिक कहानी : रचना की प्रक्रिया

मुरेन्द्र चौधरी

गिदने वरों में हिन्दी-कहानी जिन तेजी से विकसित हुई है, उसकी सामान्य रचना-प्रक्रिया से जो गति आयी है उसके कारणों पर विचार करना यहाँ उद्दिष्ट नहीं। यहाँ गिकं इतना भर कहना काफी होगा कि १९४५ ई० के उपरान्त कहानी एकाग्र ही अनेक दिशाओं में विकसित होने की सम्भारना बना सेनी है। रचना-प्रक्रिया से थूँकि इन प्रश्न का मोपा सम्बन्ध है, इसलिए यहाँ सामयिक कहानी की विकास-दिशाओं पर ध्यान रलते हुए उसके उस सामान्य रूप की चर्चा कहेंगा जो इन प्रक्रिया की विविष्ट और तारिखक रूप प्रदान करता है। सामयिक परिस्थितियों का प्रभाव इन युग में रचनात्मक मानस पर दो रूपों में बडना है : एक रूप उसका शुद्ध मानसिक है और दूसरा बोधात्मक। सामयिक कहानी की रचना-प्रक्रिया पर ध्यान देने से ऐसा स्पष्ट हो जाता है कि उसके ये दोनों ही रूप समानान्तर ढंग से विकसित हो रहे हैं और उनकी सम्भावनाएँ असंग हैं।

अज्ञेय, जैनेन्द्र, पहाड़ी, इलाचन्द्र जोशी इत्यादि ने अपनी कहानियों के द्वारा उस प्रक्रिया को यथेष्ट रूप दे दिया था जो शुद्ध मानसिक सत्त्वों को लेकर कथा के निर्माण में प्रवृत्त थी। बोध-प्रधान कहानियों के लिए प्रेमचन्द और यशपाल ने एक निर्दिष्ट परम्परा ही निमित्त कर दी थी। परिणाम यह है कि सामयिक हिन्दी-कहानी किसी एक ही प्रक्रिया का विकास नहीं है। जो लोग सामयिक हिन्दी-कहानी को किसी एकात्मक रचना-प्रक्रिया का विकास मानने हैं उनके लिए आज दो धाराओं के उस भूत स्रोत को स्पष्ट करना मुश्किल हो रहा है जिसके आधार पर वे उसकी एकतानता सिद्ध कर सकें।

रचना-प्रक्रिया की इस समानान्तरता को स्वीकार कर आज की हिन्दी-कहानी पर विचार करना उतना कष्टकर प्रतीत नहीं होगा। आज की हिन्दी-कहानी की एक धारा ऐसी है जो अपनी आन्तरिक चेतना से वह रूप मड़ती है जो प्रत्यक्ष सामाजिक शक्तियों की अन्तक्रिया से निमित्त नहीं है। दूसरी ओर एक दूसरी धारा है जो शुद्ध बोध के आधार पर सामाजिक शक्तियों, सम्बन्धों और जीवन-रूपों की व्याख्या करती है। इन अलग-अलग रचना-प्रक्रियाओं पर स्वतन्त्र रूप से आज

विचार करने की आवश्यकता है। ऐसा करने के उपरान्त ही हम आधुनिक कहानियों के स्वरूप को समझ सकेंगे, ऐसा मेरा विश्वास है।

चूँकि कहानी की रचना-प्रक्रिया जीवन के व्यवहारों से ही सबद्ध है, इसलिये उसकी विधाओं के सम्बन्ध में आत्यन्तिक रूप से और भटके से कुछ कहना उचित नहीं है। आवश्यकता यहाँ इस बात की है कि कहानी की रचना-प्रक्रिया को समझने की चेष्टा में हम अधिक-से-अधिक व्यवस्थित रूप में जीवन के व्यवहारों के आन्तरिक और क्रियात्मक ढाँचे का परिज्ञान करें। रचनात्मक मानस इस समस्त जीवन-व्यवहारों को एक ही रूप में ग्रहण नहीं करता, वह कुछ को स्वीकार करता है और कुछ को अस्वीकार। ये दोनों ही प्रक्रिया रचयिता के अवधान और सामान्य जीवन-परिस्थितियों से उसके सम्बन्ध का परिणाम है।

यहाँ सबसे पहले मैं हिन्दी कहानी की उस रचना-प्रक्रिया की चर्चा करूँ जो जीवन-सत्य का अवधान मानसिक आयात में करती है। इस रचना-प्रक्रिया के उत्पादन के विशेष कारण थे। प्रेमचन्द की अधिकांश कहानियों में विषय (Theme) की ऐसी विधि का विकास हुआ था जो समस्त सत्य की शुद्ध रूप से वहिर्गन्त सम्बन्ध के रूप में ही देखती-मानती थी। यशपाल की कहानियों में यद्यपि थोड़ा विषयान्तर मिलता है, किन्तु इससे कोई विशेष अन्तर नहीं पड़ता। प्रेमचन्द ने सारे मानवीय सम्बन्धों को आँकड़ों (Measurable data) के स्तर तक सरल कर रखा था। परिणाम यह हो रहा था कि मानव-व्यवहार के उन रूपों को कहानियों में जगह नहीं मिल पाती थी जिन्हे हम सामाजिक आँकड़ों तक सरलीकृत करने में समर्थ नहीं थे। जैनेन्द्र आदि की कहानियों में इसके लिए चेष्टा हुई, किन्तु सच्चे तौर पर। वस्तुतः, जैनेन्द्र आदि कहानीकारों ने भी मानवीय व्यवहार के इस मानसिक रूप को किसी विशिष्ट जीवन-प्रक्रिया के रूप में नहीं उभारा।

सामयिक हिन्दी-कहानी में इस ओर कुछ अधिक सचेष्टता बरनी जा रही है। नलिनबिलोचन शर्मा (स्व०), विष्णु प्रभाकर, भिक्कु, मोहन राकेश, राजेन्द्र शास्त्र, निर्मल वर्मा और राजकमल चौधरी की कहानियों की रचना प्रक्रिया पर विचार करने से हमें इस बात का कुछ सही अन्दाज़ लग सकता है। स्व० नलिनबिलोचन शर्मा की अधिकांश कहानियों में एक केन्द्रीय परिस्थिति का उत्पादन कारक-आवेक (Motivation) से होता है जो मुख्य पात्र के अचेतन संस्कारों में कार्य करते हैं। इन कारक-आवेकों की पात्रों की परिस्थिति के प्रत्यक्षरोध में दूँड़ना इनकी कहानियों के धर्म को विवृत करना होना। जो लोग प्रत्यक्ष व्यापार का कारण परिस्थिति में दूँड़ने के घादी हैं उन्हें ये कहानियाँ बाधों से घेरती हैं। हमारी सामयिक जीवन-परिस्थिति अपने प्रस्ताव

उमने अधिक जटिल वह अपने आन्तरिक रूप में

पर उसकी जटिलता का

१००

१०१

१०२

की होगी ही। 'बड़ी मजबूती की है', 'गहिराई', 'शामोद नाटिकों के मोर्चे' इत्यादि रचनाएँ भी इसी दृष्टि के अन्तर्गत आती हैं। इन सभी कहानियों में उग जीवन-परिस्थिति का चित्रण है जो मनुष्य को निम्नतर जीवितकाल में उन्नत कर रही है और इन प्रकार निम्नतर जीवन को धारण करने पर गयी है। मगर इन सभी कहानियों में इस परिस्थिति के प्रति लेखकों की प्रतिक्रियाएँ सूक्ष्म-अंगी नगी हैं; उनके अनेक ध्यानधर्म हैं। सामान्यतः जीवन-परिस्थिति के दो ही रूप होने हैं, एक बड़ा बड़ा घटनाएँ साधनभोग रूप में एक ही प्रकार की प्रतिक्रिया उत्पन्न करती हैं। ऐसी घटनाओं की गहराई करनेवाली रचना-प्रक्रिया अनुभव की दृष्टि में प्रत्यक्ष और विस्तृत रहती है। इसके विपरीत कुछ ऐसी घटनाएँ हैं जो व्यक्ति-मानव पर अल्प-अल्प गहराई में प्रभाव उत्पन्न करती हैं। किन्तु दोनों में कोई भी परिस्थिति ऐसी नहीं है जिसमें लेखक तटस्थ रहकर काम बना सके। एक काल में यदि एक प्रकार के अनुभव रचना की प्रक्रिया में उभरते हैं तो दूसरे काल में ठीक उसमें दूसरे प्रकार के अनुभवों का उभार होगा है।

उपर्युक्त रचना की मानविक और बोधार्थक प्रक्रियाओं की चर्चा की है। यहाँ मुझे उनके प्रथम रूप की व्याख्या करना अभिप्रेत है। इस सम्बन्ध में अंग्रेज की कुछ-एक पंक्तियाँ उद्धृत करें—“...man is a history-making creature for whom the future is always open; human nature is a nature continually in quest of itself, obliged at every moment to transcend what it was a moment before. For man the present is not real but valuable. He can neither repeat the past exactly—every moment is unique—nor leave it behind—at every moment he adds to and thereby modifies all that has previously happened to him.”¹

सामान्य रूप से प्रत्येक आधुनिक युगजीवी की, और विशेष रूप से रचयिता साहित्यकार की यह दृष्टि किसी एक निश्चित विम्ब या रूप के माध्यम से अपने अस्तित्व को उदाहरण करने की विधि को आज असंभव बना रही है। इसका एक बहुत बड़ा कारण यह है कि आज का बुद्धिजीवी व्यक्ति वर्तमान में नहीं रहता; वह या तो उस अतीत में रहता है जिसमें शारीरिक रूप से मृत भी उसी प्रकार क्रियाशील है जिस प्रकार जीवित व्यक्ति रहता है, या फिर उस भविष्य को लेकर जीवित है जो अपनी सारी अस्पष्टता के बावजूद हमें आकर्षित करता है। इस अतीत या भविष्य को लेकर जीवित रहनेवाले व्यक्ति का भावात्मक अनुभव निरन्तर, मोक्ष के रूप में, वस्तुओं और अवस्थाओं के बीच चुनाव करता रहता है। यही उसकी

आज का लेखक घटना-वैचित्र्य को लेकर भी कहानी के निर्माण को उद्यत नहीं होता क्योंकि वंसी कहानियों में लक्ष्य और प्रवाह में (Goal and journey) में अभेद रहता है। यहाँ एक घटना से दूसरी घटना का तारतम्य मात्र रहस्य या रोमांच के लिए स्थापित किया जाता है, जीवन-प्रवाह की अनिवार्यता में नहीं। राजकमल चौधरी की कहानी 'सामुद्रिक' के नायक की खोज कभी समाप्त नहीं होगी क्योंकि ऐसी स्त्रियाँ हमेशा रह जायेंगी जिन्हें उनके नायक ने समर्पण का मुग्न न दिया हो। रोमांच या रोमास की यह विशेष खोज जीवन में भटककर मात्र एक निरर्थकता बन जाती है, एक जिज्ञासायुक्त भगिमा ! कहानियों में यह जीवन-शोध 'ट्रैजिक' परिस्थितियाँ भर उत्पन्न कर पाता है।

निर्मल वर्मा की कहानी 'परिन्दे' में जीवन-प्रवाह की एक-दूसरी ही मुद्रा है। लतिका अतीत में लौट नहीं सकती, मगर अतीत उसे प्रिय है क्योंकि इस अतीत के साथ अक्षय स्मृतियाँ हैं, जीवन की सार्थकता है। वह अपने जीवन-लक्ष्य को नहीं पायेगी, क्योंकि वह स्वयं अतीत है, व्यतीत है, मगर फिर भी जिजीविषा उसे प्रेरित करती है। वह अपने चारों ओर फैली विश्व-शक्तियों से अपरिचित नहीं है, मगर इस भयावह परिचय के बावजूद वह अपने व्यतीत की रक्षा के लिए सचेत है। इनसे गहरी सचेष्टता हमें मोहन रावेल की कहानी 'मिम पाल' में मिल जाती है। लेखक ने यस्तुतः यहाँ एक सर्वथा नये प्रकार के चरित्र की सृष्टि कर ली है। ऐसे चरित्रों की काल्पनिक सृष्टि करते हुए लेखक को जीवन की निरन्तर विचलनशील सचेष्टताओं से परिचय रखने की नितान आवश्यकता होती है। नयी-नयी परिस्थितियाँ जीवन का सर्वथा नया रूप ही गढ़ा कर देती हैं, इन रूपों से आन्तरिक रूप में परिचित होकर भी हम इन्हें स्वीकार करने को तत्पर नहीं होते। किन्तु कभी-कभी ऐसी स्थिति उत्पन्न हो जाती है जहाँ इनको स्वीकार करना हमारी इच्छा-अनिच्छा पर निर्भर नहीं करता, हमारी विवशता बन जाना है। 'मिम पाल' का विरोध (Contradiction) भी इसी विवशता की अभिव्यक्ति है। बहानी की रचना-प्रक्रिया में इसी विरोध का दिग्दर्शन मुख्य विषय है और लेखक को इसमें निश्चल रूप से मगलता मिलती है। 'मिम पाल' का परिप्रेक्ष्य (Perspective) इस दृष्टि से निम्नान्व नवीन है, और इसी परिप्रेक्ष्य के उत्पादन में 'मिम पाल' की सचेष्टता का भूम्य भी दिया है, उसके विरोधों का वास्तविक आधार भी।

सामयिक कहानी की रचना-प्रक्रिया के इस रूप-विरोध पर बहुत विमर्श में बुद्ध न निश्चर यहाँ इतना भर स्पष्ट कर देना अभीष्ट है कि बहानी के निर्माण में आज चरित्र की मूल सचेष्टता को उभारने का प्रयत्न ही मुख्य हो गया है, घटनाओं और परिस्थितियों की नाटकीयता का चित्रण गौण। लेकिन इसमें यह भी समझ लेना चाहिए कि कोई बहानी बिना किसी विशिष्ट परिस्थिति के, बेबल पात्र का भावनात्मक रूप लघुकर अच्छी बहानी बन जा सकती है। इस सम्बन्ध में शास्त्रीय

बोध व्यक्ति के अनुभव-वैविध्य का परिणाम नहीं है और न जीवन की असामान्य परिस्थितियों का ही, फिर भी उसमें 'भावना' का एक सहज-संप्रेष्य रूप अन्तर्भूत है। ये कहानीकार पत्रों का 'जेनोटाइप' नहीं मन्ते, न अद्भुत परिस्थितियों को लेकर ही कहानी खड़ी करने की चेष्टा करते हैं। अनुभव के सत्य के रूप में गूहीत कोई घटना, कोई सबब, कोई व्यक्ति या कोई भावना कहानी का कथ्य बन सकती है यदि उसे सवेदनशील और कल्पनासमृद्ध रचयिता मिल जाए। कहानी में कथ्य और कथ्य का विधान, दोनों ही महत्त्वपूर्ण हैं।

रेणुजी ने कुछ बहुत लम्बी कहानियाँ लिखी हैं, जैसे 'भारे गये गुलफाम'। ऐसी कहानियों में उन्होंने किसी बोध को रोमास के स्तर तक उद्घासकर भावनात्मक बनाने की चेष्टा में न केवल उनको विषयांतरग्रस्त किया है, बल्कि बहुत हद तक कहानी के 'बोध' को भी उन्होंने आहत हो जाने के लिए असहाय छोड़ दिया है। रचना के प्रवाह में उनका विषय-बोध भावना के कुहासे के स्तरों से दबकर नष्ट हो जाता है। कहानी के निर्माण की प्रक्रिया में यह दोष मार्कण्डेय की रचनाओं में भी पाया जाता है। इसका बहुत बड़ा कारण विचार का स्तर है। इस सम्बन्ध में कहा गया है—*"Thinking is a process exceedingly difficult to define, partly because it is subjective, partly because it is intangible and partly because it is not one activity and occurs in a variety of media, from words, mathematical symbols and images, to flashes of intuition and inner certitude"* जिस प्रकार विचार की प्रक्रिया जटिल और सावयव होने के कारण सामान्यतः पकड़ में नहीं आती, उन्हीं तरह विचारों के स्तर की ओर से जब कहानीकार सचेष्ट नहीं होता है तो वैसी स्थिति में प्रवाह उसे दूर-दूर भटका देता है। रेणु को अपने कथ्य का सखिष्ट भवमान नहीं है, फलतः उनकी कहानियाँ प्रवाह में खो जाती हैं, उनकी रचना-प्रक्रिया 'कमानक' के वेग से नियंत्रित नहीं रह पाती। यह दोष रेणु की ही रचना-प्रक्रिया में नहीं है, पीलेय मटियानी की अधिकांश कहानियों में भी यही दोष है। अन्यथा ये दोनों ही कहानीकार हिन्दी-कहानियों में 'बोध' के दो नये धारणाओं को लेकर उभरे हैं।

भैरवप्रसाद गुप्त, कमलेश्वर, रमेश बख्शी इत्यादि कहानीकारों को टूटते हुए व्यक्तिों का चित्रण प्रिय है। वे परिस्थिति की जटिलता का बड़ा ही सघन रूप खड़ा कर अपने पात्रों को उसमें डाल देते हैं। स्वाभाविक रूप से इन जटिल परिस्थितियों में पड़े पात्र टूट जाते हैं, किन्तु उनके टूटने का महत्त्व मर्म इन्हीं कहानियों को प्राणवान् बना देता है। इन्हे अपने पात्रों को लेकर कोई अतिरिक्त मोह नहीं है। ऐसी कहानियों की रचना-प्रक्रिया में ऐसा महत्त्व सम्भव है कि तत्क-

जिन करता हुआ गहमा उद्भासित हो उठता है। दोनों ही प्रक्रियाएँ अपने सन्दर्भ में गार्थक है। 'रोसनी बत्ती है' के बिम्बों को ही सीखिए; उनके जीवन में आधित मीमात्रज्य अनेक तनाव हैं, उगे उनका पर्याप्त ज्ञान भी है, मगर उसका मर्म खुलना है एक विशेष परिस्थिति में, जब निगम और जमर्न किमोरी की चादर के दस रुपये इबार जाने की चेष्टा में लगे हैं। दूसरों की मुश्किल आगमन करनेवाला बिम्बों अपनी मुश्किलों के लिए कोई राह न ढूँढ़ नहीं पाता—“दो घाघों में मरने निकलना लेने की सारी प्रयत्नता और किमोरी की बचावर सहायता करने का मारा बड़प्पन जैसे एक ही भटके में उड़ गया। बिम्बों बाबू एकदम मुन्न हो गया। अन्ता के प्रति आज का व्यवहार !...” परिस्थितियों के भीतर तनाव का यह सङ्ग्रह मर्म क्या पात्र की भावना के स्तर पर खुलकर भी अनुभव-सामान्य नहीं हुआ? कहानी में गर्भीक-समूह नहीं है, बस चरम परिणति का एक ही बिन्दु है, अनुभवपूर्ण, आत्मपूर्ण। रचनाधर्मी कहानी की इस पूर्णता पर मुझे यहाँ भाई नामवरसिंह की बातें नहीं दुहरानी हैं।

✓ रचना-प्रक्रिया का दूसरा रूप है बोध-प्रधान कहानियों वाला। ऐसी कहानियाँ प्रेमचन्द से ही शुरू होती हैं, किन्तु कालान्तर में उनमें आवश्यक परिवर्तन, परिष्कार हुए हैं। इस प्रक्रिया का महत्व अनुभव-सामान्य परिस्थितियों की नियोजना और तत्काल पात्रों के उत्थान में है। यहाँ एक बार फिर प्रेमचन्द की रचना-प्रक्रिया पर कुछ बातें दुहरा दूँ। प्रेमचन्द ने अपनी अधिकांश कहानियों में अनुभव-सामान्य और तात्कालिक परिस्थिति-गर्भता का बड़ा ही बृहत् रूप खड़ा करने का प्रयास किया है, किन्तु उनके अनुरूप पात्रों की सृष्टि नहीं कर पाने के कारण, पात्रों को अधिकाधिक 'इन्स्ट्रुमेंटल' बना देने के कारण कहानियाँ कमजोर हो गई हैं। जहाँ उन्होंने अपने को इस दोष से बचा लिया है, वहाँ उनकी कहानियाँ रचना-प्रक्रिया की दृष्टि से पूर्ण और मार्मिक हो गई हैं। 'बड़े भाईसाहब', 'रामलीला', 'मुक्तिमार्ग', 'कफन', 'पूग की रात' इत्यादि उदाहरण के रूप में उपस्थित की जा चुकी हैं। 'जुलूस', 'नशा', 'घासवाली' इत्यादि कहानियाँ इनकी तुलना में इसलिए कमजोर पड़ पाती हैं कि इनमें परिस्थितियाँ बड़ी सगर्भ हैं, किन्तु पात्र उनसे बताते जोड़े गए हैं। सापेक्ष उनके टूटने से कहानी का आन्तरिक रूप खुल पाता। सामयिक कहानी-लेखकों में भीरवप्रसाद गुप्त, राजेन्द्र यादव, अमरकान्त, कमलेश्वर, सेतार जोशी, हर्षनाथ, मार्कण्डेय, रेणु, धानी इत्यादि इसी प्रक्रिया को स्वीकार करनेवाले कथाकार हैं। इससे यह नहीं समझना चाहिए कि कहानी में विकास के स्थल को ये सभी कहानीकार एक ही प्रकार से तोड़ या जोड़कर उभारते हैं, मगर उस विकास के निर्माण में वातावरण या परिस्थितियों का जो स्वरूप दे सकते हैं उसमें आधारभूत साम्य है। इस प्रक्रियात्मक साम्य के कारण इनकी कहानियों में 'बोध' की स्पष्टता रहती है, ये सभी कहानीकार अनुभव-सामान्य बोधों के कहानीकार हैं। इन कथाकारों का

कहानी अच्छे स्तर की है, परन्तु मेरी दृष्टि में उनकी सबसे अच्छी कहानी 'बोमी का पटवार' है, जो पार्श्व प्रदेश के दो माधारण प्राणियों की भावार्थमय टूटने की लेकर लिखी गई है। इसलिए दोहरा यह सोचना चलन है कि उसकी कहानियों की विशेषता एक विशेष वर्ण या समुदाय के सम्बन्ध में लिखने के कारण है। औद्योगिक जीवन को लेकर समाज में कई एक अच्छी कहानियाँ लिखी गई हैं, परन्तु हमें जीवन के सम्बन्ध में लिखनी हैं। निजी और साम्यवादी कहानियाँ भी लिखी गई हैं। इस वर्ण या क्षेत्र को लेकर कहानी लिखी जानी है, नि मंदिर हमने कहानी के मूल्य पर कोई प्रभाव नहीं पड़ता।

हमारी तरह कहानी की अच्छाई या बुराई का सम्बन्ध हम बात से कहना नहीं है कि जिन चरित्रों को कहानी में चित्रित किया गया है, वे भले हैं या बुरे—अपना मरपन काटकर किसी को दे आने हैं या नहीं। यदि चरित्र की उदात्तता ही कहानी की कसौटी है तो गुणों, कुआरियों, चरित्रों और गुणगौरव अलग-अलग को लेकर लिखी गईं समाज की सब कहानियाँ रही हैं। चरित्र की श्रेष्ठता ही कहानी की श्रेष्ठता है, तो समाज की सर्वश्रेष्ठ कहानियाँ आज से हजार साल पहले लिखी जा चुकी हैं।

कहानी की बात किसी भी कोण से उठायी जा सकती है। कहानी का शिल्प एक कोण है, भाषा दूसरा, यथायं की अभिव्यक्ति तीसरा और साकेतिकता चौथा। कोण और भी है और हर कोण से विचार कई भूमियों पर किया जा सकता है। परन्तु किसी भी एक उपलब्धि से कहानी कहानी नहीं बनती—कहानी की आन्तरिक अभिव्यक्ति का निर्माण इन सभी उपलब्धियों के सामंजस्य से होता है। यदि एक-एक कोण से देखने हुए ही कहानी की अच्छाई या बुराई का निर्णय दिया जाए तो संसार की सर्वश्रेष्ठ कहानियाँ भी किसी-न-किसी दृष्टि से बेकार सिद्ध की जा सकती हैं और बहुत हीन स्तर की कृतियों में भी किसी-न-किसी कोण से, श्रेष्ठता का निदर्शन किया जा सकता है। कहानी की इस या उस विशेषता की खोज करते हुए जिन प्रसिद्ध कहानीकारों का हवाला दिया जाता है, उनकी रचनाओं में बस वही एक-एक विशेषता नहीं है जिसके लिए उनका स्मरण किया जाता है। ओ हेनरियन शिल्प और चेखोवियन संवेदनाओं के बावरे में पढ़कर परेशान हुए लोग अक्सर यह भूल जाते हैं कि ओ हेनरी और मोपसाँ कोरे शिल्पकार साहित्यिक मसदारी ही नहीं थे जिन्होंने जब-तब अपना पिटारा खोलकर कुछ चमत्कारपूर्ण करतब दिखा दिये। 'नेकलेस' तथा 'गिफ्ट ऑफ द मागो' जैसी कहानियों का एक मानवीय पक्ष भी है, उनमें दार्शनिक जीवन की विदग्धताओं का मरोत भी है। मोपसाँ की कहानियाँ अपने प्लैटो में उस काल के फ्रांस की कई सजीव भाँकियाँ प्रस्तुत करती हैं। दूसरी ओर चेखव की कहानियाँ शिल्प की दृष्टि से दीर्घा और मन पर मँडरानेवाली छायाओं के प्रभाव से लिखी गईं भटकी हुई कहानियाँ नहीं हैं। चेखव ने अपनी कहानियों को एक निश्चित गठन देने के लिए

कहानी : नये सन्दर्भों की खोज

मोहन रावेश

हिन्दी में कहानी की चर्चा पाँचे दिनों में ही आरम्भ हुई है। दूसरी भाषाओं में भी कहानी की चर्चा बहुत विस्तार में नहीं हुई क्योंकि कविता के ह्रास की बात करते हुए भी प्रायः आलोचक, साहित्य और कविता को, पर्यायवाची में मानकर चलते हैं। कहानी के विकास की दृष्टि से यह स्थिति सम्भवतः हिनकर ही रही, क्योंकि इससे कहानी के मूल्यों का आलोचकीय परिभाषाओं के सहारे विवर्णित न होकर रचनात्मक प्रयोगों के सहारे ही विकसित हुआ।

हर महीने संसार की विभिन्न पत्र-पत्रिकाओं में हजारों नयी कहानियाँ प्रकाशित होती हैं। क्या इनमें सब कहानियाँ 'नयी' होती हैं? किस अर्थ में एक 'नयी' कहानी 'पुरानी' कहानी से भिन्न होती है? क्या कहानी की नवीनता का सम्बन्ध उसके वस्तु-क्षेत्र से है? और अच्छी कहानी क्या है? क्या अच्छी कहानी वह है जो अच्छे लोगों के बारे में लिखी जाती है?

कहानी की नवीनता का सम्बन्ध वस्तु और चरित्र की नवीनता के साथ जोड़ दिया जाए तो संसार में जितनी कहानियाँ लिखी जा रही हैं उनमें एक भी 'नयी' कहानी ढूँढ़ लेना कठिन होगा। ऐसा कोई भी विषय या क्षेत्र नहीं है जिसे लेकर पहले कहानियाँ नहीं लिखी जा चुकीं। इसलिए इस या उस क्षेत्र के जीवन को लेकर कहानियाँ लिखने वाले लोग जब अपनी नयी दृष्टि, नयी चेतना और नयी भाव-भूमि की बात कहते हैं तो ऐसे लगता है जैसे वे अपने को किसी ऐसी चीज़ का विरवास दिलाना चाहते हों जिस पर उनका भी मन विश्वास नहीं करता। निःसंदेह कहानी की सार्यंकता इस बात में नहीं है कि वह किस नये अजायबघर में कौन-सा अजूबा लाकर हमारे सामने पेश करती है। नयी तरह के वर्णित या नयी तरह के घातावरण का चित्रण कर देने से एक नयी कहानी की सृष्टि नहीं हो जाती।

कुछ दिन पहले दोसर ओजो के कहानी, संग्रह-कोसी का घटवार' की भूमिका में यह शिकायत पढ़ी थी कि औद्योगिक जीवन के सम्बन्ध में लिखी गई कहानियों को आलोचकों ने वह मान्यता नहीं दी जो ग्राम-जीवन को लेकर लिखी गई कहानियों को दी है। औद्योगिक जीवन को लेकर लिखी गई दोसर की कहानी 'बदलू'

बाकी अच्छे स्तर की है, परन्तु मेरी दृष्टि में उनकी सबसे अच्छी कहानी 'बोमी का घटवार' है, जो पारंपरिक प्रदेश के दो साधारण प्राणियों की भावार्थमय ट्रेजेडी को लेकर लिखी गई है। इसलिए रोषर का यह सोचना खलन है कि उसकी कहानियों की विशेषता एक विशेष वर्ग या समुदाय के सम्बन्ध में लिखने के कारण है। ओद्योगिक जीवन को लेकर समार में कई एक अच्छी कहानियाँ लिखी गई हैं, परन्तु इन्हीं जीवन के सम्बन्ध में किननी ही निजी और मानसिक-भी कहानियाँ भी लिखी गई हैं। किन वर्ग या क्षेत्र को लेकर कहानी लिखी जानी है, निम्न यह इससे कहानी के मूल्य पर कोई प्रभाव नहीं पड़ता।

इसी तरह कहानी की अच्छाई या बुराई का सम्बन्ध इस बात से बर्दाश्त नहीं है कि किन चरित्रों को कहानी में चित्रित किया गया है, वे भले हैं या बुरे—अपना मरुपन वाटकर किसी को दे आते हैं या नहीं। यदि चरित्र की उदात्तता ही कहानी की बसोटी है तो गृहों, जुआरियों, बेइयाओं और भूतनामों अफगने को लेकर लिखी गई समार की सब कहानियाँ रहो हों। चरित्र की श्रेष्ठता ही कहानी की श्रेष्ठता है, तो समार की सर्वश्रेष्ठ कहानियाँ आज में हजार साल पहले लिखी जा चुकी हैं।

कहानी की बात किसी भी कोण से उठायी जा सकती है। कहानी का शिल्प एक कोण है, भाषा दूसरा, यथार्थ की अभिव्यक्ति तीसरा और माकेनिकता चौथा। कोण और भी हैं और हर कोण से विचार कई भूमियों पर किया जा सकता है। परन्तु किसी भी एक उपलब्धि से कहानी कहानी नहीं बनती—कहानी की आन्तरिक अन्विति का निर्माण इन सभी उपलब्धियों के सामंजस्य से होना है। यदि एक-एक कोण से देखने हए ही कहानी की अच्छाई या बुराई का निर्णय दिया जाए तो समार की सर्वश्रेष्ठ कहानियाँ भी किसी-न-किसी दृष्टि से बेकार सिद्ध की जा सकती हैं और बहुत हीन स्तर की कृतियों में भी किसी-न-किसी कोण से, श्रेष्ठता का निदर्शन किया जा सकता है। कहानी की इस या उस विशेषता की चर्चा करते हुए जिन प्रसिद्ध कहानीकारों का हवाला दिया जाता है, उनकी रचनाओं में यथार्थ वही एक-एक विशेषता नहीं है जिसके लिए उनका स्मरण किया जाता है। भी हेनरियन शिल्प और चेतोविमल सवेदनाओं के दायरे में पड़कर परेशान हुए लोग अक्सर यह भूल जाते हैं कि ओ हेनरी और मोपसां कोरे शिल्पकार साहित्यिक भदारी ही नहीं वे जिन्होंने जव-जव अपना पिटारा खोलकर कुछ चमत्कारपूर्ण करतब दिखा दिये। 'नेकलेस' तथा 'गिफ्ट ऑफ द मागी' जैसी कहानियों का एक मानवीय पक्ष भी है, उनमें दार्शनिक जीवन की विडम्बनाओं का संकेत भी है। मोपसां की कहानियाँ अपने पुनरा में उस काल के फ्रांस की कई सजीव भाँकियाँ प्रस्तुत करती हैं। दूसरी ओर चेखव की कहानियाँ शिल्प की दृष्टि से हीनी और मन पर भँडरानेवाली छायाओं के प्रभाव से लिखी गई भटकी हुई कहानियाँ नहीं हैं। चेखव ने अपनी कहानियों को एक निश्चिन्त गठन देने के लिए

द्वितीय मेहनत की है, उनकी मांग ही किसी अन्य कहानीकार ने की हो—यह यह कि मोगासा और ओ हेनरी ने भी नहीं।

परन्तु आज की हिन्दी-कहानी के मूल्या की चर्चा करने हुए विदेशी कहानीकारों के सम्बन्धों में श्रद्धान् देना मित्राण हीनता की भावना के और कुछ नहीं है, हर देश और भाषा की कहानी अपनी परिस्थितियों और अपने लेखकों की सामर्थ्य के अनुसार विभिन होनी है। हिन्दी-कहानी अपने विकास की द्वितीय मंडल पर है, यहाँ उसकी औपचारिक उपलब्धियाँ और अनुपलब्धियाँ का विवेचन न करके जब ओ हेनरी की भी गठन, मोगासा के-में व्यंग और चेतन की-सी अमूर्त दृष्टि का विकास किया जाता है, तो बात बहुत कच्ची और मनही प्रतीत होती है। हिन्दी-कहानी भानुमती का पितासा नहीं है जिसमें समार के सब संस्कारों की सब विशेषताएँ उपलब्ध होनी चाहिए। निगी भी भाषा की कहानी का मूल्यांकन करने समय हमारी दृष्टि दो बातों पर रहनी चाहिए। एक तो यह कि कहानी की आंतरिक उपलब्धियों का विकास उसमें किन स्तरों पर हुआ है; और दूसरे यह कि क्या उस भाषा की कहानी के विकास को एक निश्चित परम्परा के अन्तर्गत रखकर देखा जा सकता है।

जहाँ तक कहानी की आंतरिक उपलब्धियों का सम्बन्ध है, उनमें सांकेतिकता की कहानी की एक महत्वपूर्ण उपलब्धि माना जा सकता है। यह सांकेतिकता आज की कहानी की या किसी एक भाषा की कहानी की ही उपलब्धि नहीं, कहानी-मात्र की एक अनिवार्य उपलब्धि है। पुरानी कहानी इस अर्थ में अलग होती है कि उसमें सांकेतिकता का विस्तार पहले से भिन्न स्तरों पर होता है। बात बही होती है और जीवन के उसी केंद्रवत् से उदायी जाती है। मगर उसके सम्बन्ध में लेखक के अनुभव की निजता, जीवन के प्रसार की उसकी व्यापक पकड़ और भाषा तथा शिल्प के क्षेत्र में उसकी अपनी प्रयोगात्मकता उसकी रचना को भिन्नता और एक और ही सार्थकता प्रदान कर देती है।

पिछले दशक में लिखी गई हिन्दी-कहानियों की विशिष्ट उपलब्धि सम्भवतः यही है कि उनमें सांकेतिकता के विभिन्न स्तरों का बहुमुख विकास हुआ है। विश्व-कथा-साहित्य के सन्दर्भ में देखते हुए चरित्र या क्षेत्र की ऐसी कोई नवीनता नहीं है जिसकी घोर हिन्दी के नये कहानीकारों का ध्यान पहले धार गया हो। कहा जा चुका है कि किसी क्षेत्र-विशेष के सम्बन्ध में लिखी जाने से ही कोई कहानी अच्छी या बुरी नहीं हो जाती है। 'कफन' इसलिए एक श्रेष्ठ कहानी नहीं है कि यह एक विशेष क्षेत्र से उदायी गई है। 'आदर्श-मुक्तता' की कसौटी से तो वह 'प्रेमचन्द की परम्परा' की कहानी है ही नहीं। उस कहानी की विशेषता उसके अन्तर्निहित संकेतों के कारण है। कहानी के चरित्रों में एक माबिडिटी है, परन्तु कहानी का संकेत माबिडिटी नहीं है। यही बात 'शतरंज के खिलाड़ी' के सम्बन्ध में

—मजरीब और मजराक भाषा में यथार्थ ने प्रामाणिक चित्र प्रस्तुत करने हुए उनके पाररम में लक्ष मकेल देकर ।

भाज ने कुछ-एक कहानीकारों की रचनाओं में कहानी की माकेतिकता का बिकाम भिन्न-भिन्न स्वरों पर हुआ है, परन्तु उनमें सामान्यता इतनी दृष्टि से है कि श्याई या धमूनें मनेनों में भटान की प्रवृत्ति उनमें नहीं है। भाज की कहानी, धरने मुख्य प्रवाह में, यथार्थ की मागन भूमि पर वर्तमान रहकर ही लिखी जा रही है। इन तरह पहले की परम्परा से उसका सम्बन्ध बटा नहीं है। माकेतिक उपलब्धियों की दृष्टि में इन पीढ़ी के लेखकों का बहुत कुछ प्रयत्न उनका अपना है। इन कहानी की जड़ें आगमन के यथार्थ की भूमि में हैं, इसलिए इनका एक अपना निम्नित रूप है। इन दृष्टि में वह ठेठ इन ममान और जीवन की कहानी है, हिंदी की अपनी कहानी है। परंपरा के माय सम्बन्ध की मायंकता इस दृष्टि में है कि प्रेमचन्द के बाद की कहानी में कई ऐसे प्रयोग हुए हैं जिनमें व्यक्तियों और स्थानों के नाम छोड़कर और कुछ भी ऐसा नहीं या जिनका सीधा सम्बन्ध भारतीय जीवन से हो। वे कहानियाँ बिगो भी देश की कहानियाँ हो सकती थीं, हमें अपने आसपास की कहानियाँ तो वे कदापि नहीं लगती। उन कहानियों में कुछ अमूर्त सकेत हैं जो काल्पनिक बिम्बों पर आधारित हैं। इस तरह की कहानियों को एक विशेष तरह की कविता से घसल करके देखना कठिन है। फिर कुछ ऐसी कहानियाँ भी लिखी जा रही थी जिनमें अपने आसपास के यथार्थ को रूमानी लिहाफ में लपेटकर प्रस्तुत करने के प्रयत्न थे। सम्भवतः उस काल में एक और फेंच-कहानी और दूसरी ओर उर्दू-कहानी का हिंदी-कहानी पर बहुत प्रभाव रहा। अमूर्त सकेतों और हमानी यथार्थ की कहानियाँ हिंदी में आज भी लिखी जाती हैं तथा कुछ अन्य भाषाओं के कथा-साहित्य की उपलब्धियों को छू लेने के और प्रयत्न भी दृष्टिगोचर होते हैं। परन्तु हिंदी की नयी कहानी जिस रूप में विकसित हुई है, उस रूप में उसका भारतीय जीवन के धरातल से गहरा सम्बन्ध है और इसीलिए यह केवल 'साफिस्टिकेटेड' पाठक की कहानी न होकर साधारण पाठक की कहानी बनी रही है। यह बात कम महत्वपूर्ण नहीं कि अपनी साकेतिक उपलब्धियों के बावजूद आज की हिंदी-कहानी नयी कविता की तरह सामान्य पाठक से अपना सम्बन्ध तोड़ नहीं बैठी। यह तो असंदिग्ध है ही कि जिस रचना का प्रेरणा-स्रोत जीवन है, उसके प्रति जीवन की भी ममता रहती है। जो रचना जीवन की ओर झुकटियाँ बढ़ाकर देखती है, जीवन भी उसका तिरस्कार कर देता है। कहानी की वर्तमान दिशा व्यक्ति की आंतरिक बुण्डलों की दिशा न होकर एक सामाजिक दिशा है, यह बात उसरी आगे की संभावनाओं को व्यक्त करती है।

परन्तु साहित्य के इतिहास में कई बार ऐसा हुआ है कि जो लोग दूसरों की दी हुई रुझियों से हटकर कुछ नया लेकर सामने आये, वे सीधे ही अपनी रची हुई

रुड़ियों में दस्त होकर रह गए। हिंदी-कहानी के क्षेत्र में भी आज यह आशंका सामने है। पिछले छ-सात वर्षों में कई-एक अच्छी कहानियाँ लिखी गईं, क्योंकि इस पीढ़ी के कहानीकारों में नये सन्दर्भों की खोज की व्याकुलता थी। वे सन्दर्भ कला के भी थे और जीवन के भी—मगर सर्वत्र उस जीवन के नहीं जो कि अपनी समग्रता में हमारे चारों ओर जिया जा रहा है, जिसके बाहरी रूप में दिन-प्रति-दिन अधिक सकलता आ रही है, जो बदल रहा है और जिसकी गति के भाग के रूप में हम अपने चारों ओर अनास्था और अविश्राम भी देखते हैं, परंतु फिर भी जिसमें केवल अनास्था और अविश्राम ही नहीं है क्योंकि आंतरिक रूप में आज भी वह अपने घरातन से हटा नहीं है। हिंदी की नयी कहानी के अधिकांश प्रयोगों में जिस जीवन का चित्रण हुआ है, वह इस उफनती और शोर करती हुई धारा से हटा हुआ जीवन है, उन अकेले किनारों का जीवन जहाँ अभी तक मामूली संस्कारों की छायाएँ मँडराती हैं। उस जीवन की स्थिरता, शांति और उज्ज्वलता की बात करते हुए हम बायरे से बाहर न निकलकर कुछ लोगों ने अपने प्रयोग-क्षेत्र को बहुत सीमित कर लिया है। निःसंदेह पिछले कुछ वर्षों में हिंदी के कई एक नये कहानीकारों की निश्चित सामर्थ्य सामने आयी है—उनसे कई-कई समय रचनाओं की आशा की जा सकती है। परंतु इधर कुछ ऐसा भी प्रतीत होने लगा है कि उन कहानीकारों ने अपने पैरों और संदर्भ निश्चित कर लिये हैं, वे अपने अब तक के प्रयोगों को ही अपना आदर्श मानकर चलने लगे हैं।

परंतु कहानीकार अपनी जगह पर रुका रह सकता है, जीवन अपनी जगह पर नहीं रुकता। जीवन का वस्तु-क्षेत्र बड़ी है, मनुष्य की मूल प्रकृति बड़ी है, परंतु जीवन के सदर्भ हर नये दिन के साथ बदल रहे हैं। बात नयी जगह जाकर नयी तरह के ध्येय की कहानी लिखने की नहीं, उसी जगह रहकर, उनी इन्सान के उन्ही अस्तित्वों को जीवन के नये सन्दर्भ में देखने की है। जीवन के मूल्य जब बदलते हैं तो सब जगह एक ही तरह से नहीं बदलते। हर देश और जाति के संस्कार बदलने हुए मूल्यों को अपनी तरह से ग्रहण करते हैं जिससे परिवर्तन का भी हर जगह अपना एक अलग रंग हो जाता है। आज हमारे चारों ओर जीवन छेड़ी से बदल रहा है, इनका अर्थ यह है कि हम बदल रहे हैं। यदि हम अपने इस बदलते हुए 'संस्कृति' को पहचानने का प्रयत्न नहीं करते, अपने इस 'संस्कृति' की ही कहानी नहीं कहते, तो इनका अर्थ यह है कि या तो हम किन्हीं अन्तर्मुख धर्मियों में उलझे हैं, या जीवन की चुनौती को ठीक से स्वीकार करने से कतराते हैं।

बहुत-से लोग जब भारतीय जीवन की बात करते हैं तो प्रायः इन अर्थ में कि रुड़ियों के दायरे में उलझा और अविद्या के अँधेरे आवरण में पड़ा जीवन ही भारतीय जीवन है। परोक्ष रूप से भारतीय सभ्यता का सम्बन्ध भी ऐसी ही जीवन के माय जोड़ दिया जाता है। ऐसी दृष्टि का अर्थ तो यह है कि भारतीय जीवन

और संस्कृति सामन्ती रुढ़ियों का ही नाम है और आज जीवन उत्तरोत्तर भारतीयता और संस्कृति से शून्य होता जा रहा है !

हमारा जीवन आज एक बड़े संक्रान्ति-काल में से गुजर रहा है। विन्दगी की नब्ब इतनी तेज है कि उसे हर जगह और हर पल महसूस किया जा सकता है। हम आज बड़ी-बड़ी वेधशालाओं में बैठे ऊँचे-ऊँचे सपने देख रहे हैं और स्कूलों, दफ्तरों और कारखानों में अपने अधिकारों के लिए सड़ते हुए सहीद भी हो रहे हैं। आज के जीवन में घुटन भी है और उस घुटन के साथ संघर्ष भी है। जीवन की हर हताशा का अन्त कुएँ या बावली में जाकर ही नहीं होता—सामाजिक स्तर पर उससे लड़ने का प्रयत्न भी किया जाता है। जीवन का यह विराट् क्या भारतीय नहीं ?

वात जीवन के इसी सन्दर्भों को कहानी के अन्तर्गत व्यक्त करने की है। इकाई का जीवन एक इकाई का जीवन ही नहीं होता; एक समाज और एक समय के जीवन की प्रतिध्वनि भी उसमें सुनी जा सकती है। एक साधारण घटना साधारण घटना ही नहीं होती; जीवन के व्यापक सित्त में काम करती हुई शक्तियों की एक अभिव्यक्ति भी होनी है। जो कुछ सामने आता है, उससे भी उतने का पता नहीं चलता, ऐसे बहुत-कुछ का भी पता चलता है जिसे हम प्रत्यक्ष रूप से देख नहीं पाते। व्यक्तियों, घटनाओं और परिस्थितियों को उस व्यापक मन्दर्भ में देख और पहचानकर ही उनका सही चित्रण किया जा सकता है। कहानी आखिर जीवन के इन्हीं और अन्तर्दृष्टियों को ही तो चित्रित करती है। कहानीकार की दृष्टि इन इन्हीं और अन्तर्दृष्टियों को पहचानकर साधारण-से-साधारण घटना के माध्यम से उनका सचित्र देखावट है। वस्तु और सच के अन्तर को समझा जा सकता है। वस्तु की साधारणता कहानी की साधारणता नहीं होती, और इसी तरह वस्तु की अस्वस्थता कहानी की अस्वस्थता नहीं होती। कहानी अस्वस्थ तब होगी जब उसका सच अस्वस्थ हो—उतने कहीं गई सैलक की बात एक अस्वस्थ दिशा की ओर गति करनी हो। ऐसी भी कहानियाँ लिखी जानी हैं जिनमें वस्तु, चरित्र, भाषा और शिल्प, सभी कुछ सुन्दर होता है—केवल उनके सकेत में एक अस्वस्थता रहती है। वे व्यक्ति की कुशला को 'कार्मेडिक स्टोरी' के सभी उपादानों से सजाकर या उद्बुध प्राकृतिक सौन्दर्य की दृष्टिभूमि के आगे रखकर इस तरह प्रस्तुत करती हैं कि उनके का कुशला ही सुन्दर प्रतीत होती है। इसी तरह भाषा और शिल्पों का ऐसी ही निराल पदार्थकर कुशलाओं में एक अङ्गण और साधकता करने का प्रयत्न किया जाता है। कहानी यदि घुटन और कुशला में साधकता देती है, तो वह अस्वस्थ है। वस्तु यदि अस्वस्थता कहानी की वस्तु में ही है और उसके सकेत में उस अस्वस्थता को लेकर अस्वस्थ और विद्रोह की भावना आती है, उस अस्वस्थता को हटाने के लिए कुछ करने की इच्छा होती है, तो कहानी अस्वस्थ नहीं है।

नये सन्दर्भों की खोजने का यह अर्थ नहीं कि अपने वस्तु-स्रोत से बाहर जाया जाए। जीवन के नये सन्दर्भ अपने वातावरण से दूर कहीं नहीं मिलेंगे, उस वातावरण में ही ढूँढ़े जा सकेंगे। अभावग्रस्त जीवन की विडम्बना केवल खाली पेट और ठिठुरते हुए शरीर के माध्यम से ही व्यक्त नहीं होती। प्यार केवल सम्पन्नता और विपन्नता के अन्तर से ही नहीं हारता। ममता केवल बलिदान करके ही मायंक नहीं होती। अनाचार का सम्बन्ध रिश्तत और दलात्कार के साथ ही नहीं है, और विश्वास केवल उठी हुई बाँहों के सहारे ही व्यक्त नहीं होता। हर रोज के जीवन में यह सब-कुछ अनेकानेक सन्दर्भों में और कई-कई रंगों में सामने आता है। आज के जीवन ने उन रंगों में और भी विविधता ला दी है। बात उन विविध रंगों को पकड़ने और कहानी की साकेतिक अन्विति में अभिव्यक्ति देने की है। जीवन के नये सम्बन्ध कलात्मक अभिव्यक्ति के नये सन्दर्भ स्वतः ही प्रस्तुत कर देते हैं। कहानी-शिल्प का विकास लेखक की प्रयोग-बुद्धि पर उतना निर्भर नहीं करता, जितना उसके मँटर की आन्तरिक अपेक्षा पर। पाठक की रुचि के अनुरोक्त परिष्कार से भी एक नयी माँग उत्पन्न होती है। लेखक यदि स्वयं अपनी रचना का पाठक बना रहता है तो उसका असन्तोष ही उसे अभिव्यक्ति के नये आयामों को छूने की ओर प्रवृत्त करता है। शिल्प के बदलने में लेखक के असन्तोष और मँटर की आन्तरिक अपेक्षा, दोनों का ही योग रहेगा। यदि शिल्प का चौखटा तैयार करके उसमें मँटर को पिट करने का प्रयत्न किया जाए तो उससे कुछ भी हासिल नहीं होगा—क्योंकि रचना के नये समर्थ शिल्प का विश्वास केवल प्रयोग-चेतना से नहीं, नये मँटर के सामने पुराने शिल्प की अनमर्थता के कारण होता है।

(‘द्विनि’ : १६२६ तथा ‘एक डिग्री और’ की भूमिका : १२११)

आज की कहानी : परिभाषा के नये सूत्र

राजेन्द्र यादव

.

चूँकि हर युग की कहानी 'नयी' होती है इसलिए पिछले दशक की कहानी को 'नयी कहानी' नाम देना आगे जाकर अध्येताओं के लिए गलतफ़हमी पैदा कर सकता है। मगर कहानी को इस घारा को कोई-न-कोई नाम तो देना ही होगा, क्योंकि चाहें हम 'नयी कहानी' नाम को कोई चीज मानें या न मानें, यह स्वीकार करने के लिए तो विवश हैं ही कि इन दस वर्षों में कहानी का एक ऐसा व्यक्तित्व जरूर सँवरा और निखरा है जो उसकी पिछली परम्परा से एकदम भिन्न है। वस्तु और रूप यानी सब मिलाकर कहानी की परिकल्पना में मौलिक अन्तर जरूर आये हैं—और ये अन्तर काफी मशवत भी रहे ही होंगे, तभी तो सारी साहित्यिक चेतना आज धीरे-धीरे कविता से हटकर कहानी पर केन्द्रित हो रही है। कहा जाता है कि 'नयी कविता' परम्परा का तिरस्कार है और 'नयी कहानी' परम्परा का विस्तार। मुझे इस बात में भी विशेष दम नहीं दिखायी देता। विस्तार प्रगति जरूर बनाता है, लेकिन कहानी के इस नये रूप ने परम्परा को ज्यों-का-त्यों ग्रहण कर लिया हो—ऐसा नहीं है, हाँ, कुछ सूत्र सामान्य हों तो हों। सब पूछा जाए तो तिरस्कार करने के लिए कविता के सामने एक गलत या सही परम्परा थी। उधर इस दशक की कहानी के सामने ऐसी कोई तात्कालिक परम्परा नहीं दिखायी देती जिसका तिरस्कार या विज्ञापन किया जाता। अतः उसे या तो नयी परम्पराओं की नींव डालनी पड़ी या परम्परा और प्रभाव के लिए बहुत दूर देखना पड़ा।

'तात्कालिक परम्परा' में 'तात्कालिक' शब्द को स्पष्ट करना जरूरी है। सन् ५० से ६० तक विकसित हुई आज की कहानी को अगली पीढ़ी किस निगाह में देखेगी, यह तो समय बतायेगा; लेकिन वर्तमान पीढ़ी यह मानने को बाध्य है कि विधा की परम्परा की दृष्टि से सन् ४० से ५० का पिछला दशक आज की कहानी को कुछ नहीं दे पाया—उमने जो कुछ दिया, वह सारे साहित्य को दिया। दोष उस दशक का नहीं है : देशी-विदेशी परिस्थितियों की अस्थिरता में चतुर्दिक् परिवर्तन और व्यापक उद्वेलन की गति इनकी तीव्र और तूफानी थी कि समाज की बनावट का कोई रूप निश्चित नहीं हो पाया था। तत्कालीन बंधावट इन वर्षों-

बाँध में कहीं भी आँख टिकाने में अपने को असमर्थ पाता था। छ वर्षों तक चलता युद्ध, व्यापारी का विफल, बगाल का अकाल, नाविक-विद्रोह, स्वतन्त्रता, दंगे, शरणाधिकियों के काफ़िले, सरकारी भ्रष्टाचार और राजनीतिक पार्टियों की आपा-घापी—मग कुछ एक के बाद एक इस तरह आता चला गया कि व्यक्ति-मन के घरातल पर उम्र सबका समाहार कथाकार के लिए असम्भव हो गया। उसकी निगाह तेज़ी से बदलती सतह पर ही टिकी रही और वह कहानी के नाम पर सन्दर्भित 'स्कैच' या 'रिपोर्टेज' से आगे नहीं बढ़ पाया। मूलतः वह युग नारी और भाषणों का था। परिणामतः साहित्य की हर विधा में आवेष्ट, उत्साह और आग की लपटों के साथ साथ अन्वाधुन्य शब्दों का लावा फूटता था। हर वस्तु को देखने का कोण व्यक्ति न होकर भीड़ था, और भीड़ के आशावाद—यानी मोरेल—को बनाये रखने के लिए हर दूसरे वाक्य में नया मूरज निकाल दिया जाता था।

पुरानी नैतिक, सामाजिक, राजनीतिक या भौगोलिक सभी भूमियों से विस्थापित शरणाधिकियों के दल के दल जब कहीं भी बाँध टिकाने की दिशाहारा की तरह भटक और बीखला रहे हों, तब अकेले व्यक्ति की कुठालों और दर्दों को गाने या सुनने की कुरमल किसे होती? ऐसे दिगन्तव्यापी विघटन और विगृह्यलन में व्यक्ति को जीवन और आस्था देता है केवल सामूहिक सद्भाव, सामूहिक आशावाद...

इस प्रकार हम दशक की कहानी (जिसे हम आज की कहानी कहेंगे) ने इस समूहगत सामाजिकता के वातावरण में आँखें खोलीं। जाहूँ तो इसे ही पिछली पीढ़ी की विरामन मान सकते हैं; लेकिन वस्तुतः यह सामाजिकता तो एक ऐसी बेचना थी जो साहित्य की सभी विधाओं को समान रूप से मिली थी। अभी तो हम बेचना का अपना रूप भी स्थिर होना था और यह सौख्यपूर्ण कार्य आज की कहानी ने किया—अर्थात् आज की कहानी ने समूहगत सामाजिकता की व्यक्तिगत सामाजिकता के रूप में देखने-पाने की कोशिश की। विराट् युग-बोध की व्यक्ति या व्यक्तियों के आपसी सम्बन्धों की बेचना, यानी मन के अनेक स्तरों पर आकलन और प्रतिफलन में नाटक की, आज की कहानी ने ही सबसे पहले देखा।

महती दृष्टि में देखनेवालों ने अस्मर ही हम दशक की कुछ कहानियों पर जेनेन्द्र और अजेय की बूझ, पराजय और घुटन के पुनर्प्रस्तुतीकरण का आरोप लगाया है। हो सकता है हमसे से कुछ ने उन्ही स्थितियों और परिणामों को दुहराया हो, लेकिन जरा गहराई से देखने पर साफ़ हो जायगा कि जिस बूझ, पराजय और घुटन की स्वयंमिद सत्य मानकर जेनेन्द्र और अजेय ने अपनी कहानियों का गाना-बाना बुना था, उन्ही सबकी आज के कहानीकार ने अधिक व्यापक परिप्रेक्ष्य में, अधिक तटस्थ और निर्व्यक्तिगत दृष्टि के माध्यम से चित्रित किया है। अपारभूत

अन्तर यह है कि विकृति पहली बार 'दृष्टि' में थी—इस बार दृष्टि स्वस्थ है—'दृश्य' चाहे विकृत हो। क्योंकि आज की कहानी में आनेवाला व्यक्ति निश्चिन्त रूप से अधिक स्वस्थ सामाजिक चेतना की उपज है। और यहीं कहानी को उम परम्परा से अपने सम्बन्ध जोड़ने से जिसके बीज उसे प्रेमचन्द और यशपाल से मिले थे।

पिछली पीढ़ी के कुछ कहानीकारों ने एकाधिक बार भुंभुलाकर कहा है—“आज की कहानी ने आन्तर ऐसा क्या कर दिखाया है जो पहले नहीं था? ऐसे क्या-प्रयोग तो प्रेमचन्द, यशपाल या समकालीन उर्दू-कथाकारों—महो. मेह्री, अरक, कृष्णचन्द्र इत्यादि—में कई मिल जायेंगे।” बान आरोग के रूप में कही जाती है लेकिन अनजाने ही यह भी सिद्ध करती है कि आज के कथाकार ने उन्हीं की टूटी-फूटी, विस्मृत और दूर पड़ी परम्परा को ही तो विकसित देने की कोशिश की है। अगर प्रेमचन्द या अन्य कहानीकारों में कहीं ऐसा कुछ मिलता है जो आज की कहानी के बहुत अधिक निष्ठ है तो उसे अनुकरण ही क्यों माना जाए? क्यों न यह माना जाए कि आज की कहानी ने अपना प्रारम्भ वहीं से किया है। अपनी दृष्टि में उम सबको देना है।

निम्नदेह उन घटित-विन् गमानताओं में भी दृष्टि का अन्तर बहुत स्पष्ट है—और वही दृष्टि है जो पिछली सारी कहानी को आज की कहानी में अलग करती है। उम युग के कहानीकार के पास अपने कुतुबनुमा या प्रेक्ष-मार्ग के रूप में सिर्फ एक चीज थी और वह थी महत्त्व-मानवीय सचेतनशीलता। उनी में प्रेरित कोई भी 'विचार', 'भाव' या 'आदर्श' उमरे सामने कौपना या और वह कुछ पात्रों, कुछ स्थितियों, कुछ घटनाओं के संयोग-संयोजन में उम घटित या उद्घाटित कर देता था। अर्थात् कहानी की सर्वसाम्य परिभाषा के अनुसार हिन्नी भी मूढ़, घटना, या प्रभाव और विचार को लेकर कहानी निम्न थी जाती थी और कहानी के इस केन्द्रीय मध्य को उमरकर पाठक पर एक गहरे-दनात्मक प्रभाव डालता ही सामान्य कहानी का उद्देश्य था। चरित्र, देश-काल, कथोपकथन, चरित्र-विवरण इत्यादि कहानी के सारे मध्य उम केन्द्रीय आदर्श या 'भाव' को निम्न उद्घाटित या घटित करने के निम्न आयोजन और उद्घोषन के रूप में ही निमित्त बनाकर लगे आते थे। जब उनके आधिपत्यिक या बहुत प्राथमिक और अधिष्ठान्तीय होने की संभावना की विशेष विन्ना नहीं होती थी। केन्द्रीय मध्य उम 'भाव' या 'आदर्श' के आयोजन-उद्घोषन के निम्न देश या विदेश, जून या वर्तमान हिन्नी भी स्थान, हिन्नी भी वर्ग को आत्मनी में अपनी विद्व-वस्तु या घटना-वस्तु के रूप में बन सफल था। इस प्रकार, पात्र और देश-काल सम्बन्धी प्रेरित प्रभाव की विद्व-वस्तु या आयोजन-उद्घोषन—आदर्श-प्रभाव, कथोपकथन और आयोजन-उद्घोषन उम मध्य का कथोपकथन करती कहानी की सारी घटक और घटक-वस्तु बन लेता था।

बहुन अस्वाभाविक नहीं है कि उस युग के कहानीकार और उस मानसिकता में विकसित पाठक को आज की कहानी में वह सब नहीं मिलता। न उसे साँस-रोक बनाइर्मैकम मिलता है, न एक के बाद दूसरी घटनाओं में छलांग भरता कथानक। सब मिलाकर उसे आज की कहानी विषय-वस्तु के लिहाज से उलभी, अस्पष्ट, अपूर्ण लगती है और रूप के लिहाज में ढीसी, अनगढ़ और भोड़ी; और तब वह जो चन्द्रगुप्त विद्यालकार के शब्दों में शिकायत करता है कि "कहानी अभी उस ऊँचाई तक नहीं पहुँची, जिस पर चौथे दशक के उत्तरार्ध में पहुँच गई थी।"

उस 'ऊँचाई' पर पहुँची है या नहीं, यह कहना तो मुश्किल है, लेकिन कहानी की धारणा में आधारभूत अन्तर जरूर आया है। एक ओर साँ आज के कहानीकार का 'सत्य' या 'आइडिया' इतना कटा-छँटा और स्वयं-सम्पूर्ण नहीं है; दूसरे, सौ सौ कुछ आइडिया को घटित करने के लिए निमित्त-भर हो, वह उसे स्वीकार्य नहीं है। कोई भी आइडिया, विचार या सत्य—व्यक्ति या पात्र के जीवन की धारा में रहते हुए ही उसकी उपलब्धि बने, उसका प्रयत्न यह है। उसकी धार्य दृष्टि बताती है कि बिना देश-काल अर्थात् परिवेश के व्यक्ति की कल्पना अधूरी और आनुपमिक है। व्यक्ति के अन्तर्बाह्य निर्माण में उसके संस्कार, शिक्षा-दीक्षा, सामाजिक स्थिति, सम्पर्क और पेशा—सभी का हाथ होता है। इस सबकी पृष्ठ-भूमि के साथ ही, अपनी सीमाओं के भीतर ही कोई व्यक्ति सत्य को उपलब्ध या उद्घाटित कर सकता है। बिना इस परिवेश की संगति को आत्मसात् किये, हर किसी 'सत्य' या आइडिया को घटित और उद्घाटित करना—उनका आरोप करना है, प्राप्त करना नहीं।

अतः आज की कहानी अधिक धार्य-दृष्टि, सामाजिकता और अधिक ईमान-दारी से अपने आसपास के परिवर्तित परिवेश में ही किसी ऐसे सत्य को पाने का प्रयत्न करती है जो टूटा हुआ, कटा-छँटा या आरोपित नहीं—बल्कि व्यापक सामाजिक सत्य का एक अंग है। मेरे कहने का कदापि यह अर्थ न लिया जाए कि आज की कहानी का कोई केन्द्रीय भाव या आइडिया और विचार नहीं होते—नहीं, आज की कहानी का ताना-बाना भी आइडिया, विचार या केन्द्रीय भाव के आस-पास या उसके लिए ही बना जाता है—लेकिन कहानी उसे उसकी जन्म-भूमि से काटकर अलग नहीं करती। वह तो सिर्फ उसकी स्थिति ज्यों-की-त्यों बनाये रखने हुए सिर्फ उस केन्द्रीय भाव या आइडिया को रेखांकित या फोकस कर देती है। यही नहीं, आज की कहानी अविरल सावधानी बरतती है कि वही वह केन्द्रीय भाव या आइडिया अपनी सौ धारा से कट न जाए। इसके लिए उसे अधिक संवेदन-शील दृष्टि और अधिक नाजूक सिल्प का सहारा लेना पड़ता है।

यात को स्पष्ट करने के लिए फिर सूत्र को 'व्यक्तिगत सामाजिकता' से पकड़ना होगा। आज का कहानीकार यह मानता है कि युग के सारे विराट् को,

मनोनीन मृत्तों के मस्कारों और मन्त्रमग को कहानी के माध्यम में हम व्यक्ति या व्यक्ति-समूह की चेतना-धारा में, कभी-कभी चेतना के अनेक स्तरों पर एकमात्र परचम की कोशिश करने हैं। ज्ञान के प्रवाह में, व्यक्ति की सामाजिकता का बाँध और टिपनि हो आज की कहानी की विषय-वस्तु है। कथाकार व्यक्ति को उनकी समग्रता में देखने का आग्रह करता है। व्यक्ति को उसके सामाजिक परिवेश, मानसिक अन्तर्दुःखों तथा व्यावहारिक जीवन के सहायों तथा अन्य आकाशदस्ताओं की एक सन्निवृत्त प्रतिया के रूप में पाना चाहता है। इसलिए कहानी का कोई भी तत्त्व निमित्त या आयम्बन बनकर नहीं, स्वयं आश्रय या विषय-वस्तु बनकर आता है। परिणामतः इन दम वषों की कोई भी अच्छी कहानी उठा मोखिये—उनका प्रभाव या परिणति एक भटके के साथ देना या पाया हुआ मय्य नहीं होता। न वह हथौड़े की चोट की तरह सारे अस्तित्व को भनभनानी है न गुरु से तीर की तरह टोमती है। वह तो बुहासे या अगदग की तरह समग्र चेतना पर छा जाती है—स्वयं उसका अंग बन जाती है। इस प्रकार मनमाने ही आत्मा को संस्कार और दृष्टि देती है। यही यह कहना बहुत बड़ी गर्वोक्ति न होगी कि मानव-आत्मा का शिल्पी आज की कहानी में ही पहली बार अपनी भूमिका का सही निर्वाह करने का प्रयत्न करता है ॥

कहानी की इस एकान्विति और सरसिष्टता को देखकर ही नामवरसिंह ने सबसे पहले आवाज उठायी थी कि रुढ़ शास्त्रीय तत्त्वों के अनुसार कहानी को अलग-अलग खंडों में देखना शूलत है। कहानी अब अपनी पुरानी हड्डें तोड़ आयी है और नयी परिभाषा चाहती है।

व्यक्ति को समग्रता में देखने का आग्रह—या व्यक्तिगत सामाजिकता का बोध कथाकार के लिए दुहरा दायित्व देता है। सबसे पहली जिम्मेदारी तो यह कि व्यक्ति अपना व्यक्तित्व न खो दे—उसे अधिक-से-अधिक ईमानदारी, आत्मीयता और संबेदनशीलता के साथ चित्रित किया जाय—दूसरा यह कि इस आत्मीयता और संबेदनशीलता को अधिक-से-अधिक व्यापक, कन्विन्सिंग और कोम्प्रहेन्सिब बनाने के लिए व्यक्ति को उसके परिवेश से न तोड़ा जाय। व्यक्ति को उसके सामाजिक, ऐतिहासिक, पारिवारिक परिवेश से अलग न करने की यथायं दृष्टि, अर्थात् समग्रता में देखने का आग्रह, तभी सफल हो सकता है जब कथाकार व्यक्ति और परिवेश दोनों से तादात्म्य स्थापित कर सके, या ऐसे परिचित परिवेश में व्यक्ति को उठाये कि तत्काल उसका तादात्म्य प्राप्त कर ले। शायद यही कारण है कि पहले के कथाकार की तरह आज का कथाकार न तो हर किसी व्यक्ति को ले पाता है न हर किसी परिवेश में उसे रसना पसन्द करता है। स्वानुभूति का

आश्चर्यजनक ही है कि आज की कहानी का व्यक्ति और परिवेश दूतने आत्मपरक (सम्बन्धित) और वैयक्तिक (पर्सनल) है कि अक्सर ही व्यक्ति के रूप में लेखक और परिवेश के रूप में उसके अपने आसपास का भ्रम होने लगता है। स्वानुभूति की सीमाएँ उसे व्यक्ति के रूप में 'मैं' से और परिवेश के रूप में इन 'मैं' के 'अपने ही वातावरण' में बाँधे रखती हैं। तब हम कहते हैं, अमूक लेखक अपने को दुहरा रहा है। लेकिन अब वह अपनी कहानी के विविध व्यक्तियों को 'मैं' की आत्मीयता और संवेदनशीलता, तथा विविध परिवेशों को 'मेरा अपना वातावरण' जैसी सहजता और यथातथ्यता दे देता है तो यह उनकी कला-दृष्टि की ईमानदारी और सफलता है। व्यक्ति और परिवेश को यह सश्लिष्ट विविधता, पहली कहानी की पात्र-देश-काल-स्थानक इत्यादि की विविधता में, एकदम असंग है। मगर यह भी सही है कि 'स्वानुभूति' के आग्रह या यथार्थ-दृष्टि में बंधा आज का लेखक विविधता की दृष्टि से निर्धन हो है। हाँ, अपनी समग्रता में आज की कहानी जितनी विविध है, उतनी शायद ही पिछले किसी युग की रही हो।

अब विविधता न दे पाने के कारण पर एक और कोण से विचार करें। विविध व्यक्तियों को 'मैं' की सम्बन्धित आत्मीयता और संवेदना तथा विविध परिवेशों को 'मेरा अपना वातावरण' जैसी दृष्टि और यथातथ्यता देने का आग्रह लेखक की सारी रचना-प्रक्रिया को बदल देता है। 'मैं' को पुरी तरह जानने और उसमें तादात्म्य स्थापित करने के लिए, साथ ही उसके परिवेश को आत्मसात् करने के लिए—व्यक्ति और परिवेश के सम्बन्धी और सदमों को दूरी और गहराई तक जानने की जरूरत पड़ती है। तब कहानी के कलेवर में एक केन्द्रीय भाव को फोकस करते समय, उसके लिए यह छांटना बड़ा मुश्किल हो जाता है कि क्या रखे और क्या छोड़े। सभी तरह तो एक-दूसरे से गुंथे हैं, एक-दूसरे को प्रभावित करते हैं। निश्चय ही यह धर्म-संकट उनके आवश्यक-अनावश्यक को छांटने के बिंबेक की कमी नहीं, श्लिष्टता का आग्रह है। पिछली पीढ़ीवाले, या कहिये परम्परागत कथाकार की तरह अपनी निर्व्यक्तिक (असम्बन्धित) दृष्टि और प्रतिभा के नेत्र चाकू से कसाई-जैसी तटस्थता के साथ एक साफ-सुधरे, कटे-छेंटे आइडियावाली कभी-कमायी (एक्जैक्ट) कहानी काट कर निकाल लेना आज के कहानीकार के लिए भी बठिन नहीं है। लेकिन क्या सचमुच कोई भी भाव या भावना ऐसी अलग-अलग, स्वयं-सम्पूर्ण और सीधी-सपाट होगी है? मुझे तो हर भाव या भावना के मूत्र और रेंदों, व्यक्ति तथा परिवेश के भीतर बहुत दूरी और गहराई में समाये, एक-दूसरे से बहुत अधिक गुंथे और उत्तर्क हुए लगते हैं। और मेरे सामने तो इम बुनावट (टेम्प्लेट) की जटिलता का अहसास तथा उसे ज्यों-का-त्यों प्रस्तुत कर देने का आग्रह 'क्या छोड़ूँ क्या न छोड़ूँ' का धर्म-मजद बन जाता है। शायद यही कारण

है कि आज की कहानी अपने परम्परागत आकार से ही दुगुनी नहीं हो गई है, बल्कि व्यक्ति और परिवेश को दूरी और गहराई के अनेक कोणों और आयामों में देखने के कारण भी उपन्यास के अधिक निकट पड़ती है। आज की अधिकांश कहानियाँ ऐसी हैं जिन्हें पुराना लेखक उपन्यास के रूप में लिखना ज्यादा पसन्द करता।

मगर अनजाने ही कहानी उपन्यास की सीमाओं में अतिप्रमग्न भते ही करे, कहानी को उपन्यास बनने की छूट न पुराना लेखक देगा, न नया लेखक चाहेगा। चाहे जितनी सतिसिष्ट और ममय हो—उसे अपनी बात बहुत सक्षेप में और सवेत में कहनी है। सब में अलंङ्ग को देखने की मजबूरी ही है कि वह समाज से एक व्यक्ति को और जीवन से एक केन्द्रीय क्षण को काट कर उससे दूरी और गहराई एक साथ पाने की कोशिश करता है। यह व्यक्ति और क्षण, काल और परिवेश की सम्बन्ध और चौड़ाई में गवाह बनकर आते हैं। इस प्रकार युग की ममयता को सवेत में पाने का प्रयत्न—अर्थात् व्यक्ति और परिवेश के बहुमुखी आपसी सम्बन्ध और दूरी-गहराई के व्यापक संवर्धों के संक्रमण, परिवर्तनों की नानास्तरीय सतिसिष्ट प्रक्रिया—और इस सब कुछ को सकेतो तथा जीवन की प्राथमिक—रिसैवेण्ट—रूपाकृतियों—इमेजों द्वारा व्यक्त करने का कोशिश, आज के कहानीकार को कविता की ओर मोड़ता है। प्रतीक, रूपक, बिम्ब, लाक्षणिकता या मणीतात्मक ध्वनियों के गहारे वह प्रभाव को चेतना के अनेक स्तरों पर सम्प्रेषित और सत्प्रेषित करने का प्रयत्न करता है, क्योंकि आज का व्यक्ति-मन उनना मीधा और सपाट रह भी नहीं गया है। नये-पुराने मूल्यों के सपन और भ्रमणों ने उसे सहज और जटिल बना दिया है।

व्यक्तिगत सामाजिकता हो या निर्व्यक्तिगत वैयक्तिकता—उपायान की व्यापकता हो या कविता की अनेकाशीं मुकुमार सूक्ष्मता, कहानी ने जहाँ उन सबका निर्व्याज-भाव में समाहार किया है वही वह सफल है; और जहाँ घोषित और आरोपित है वहाँ असफल। प्रयोग-भाव की सक्रियता और असफलताओं को छूट तो देनी ही होगी।

आवश्यक आज के कथाकार के लिए यह है कि वह व्यक्ति और उसके परिवेश को सही मदलों में समुचित देना चाहे। परिवेश की छोड़कर व्यक्ति पर आने की केन्द्रित कर देने में वह पुनः उसी कथाकारों की दुहरावेना, जिन्हें कृति और रस घोषित करना रहा है—और व्यक्ति को छोड़कर परिवेश का आवह उसे उनी तरह भटका देना देना आज के कुछ प्रतियोगात्मी कथाकारों को उगने भटका दिया है। यही और घायीय कहानी का आवह परिवेश और वातावरण के विनाश के निचा बसा है? बदलना हुआ परिवेश—तब उसे बदलने के साथ-साथ स्वयं निज-निज बना होना व्यक्ति अपनी क्षम-शक्ति, बुद्धि और आकांक्षाओं

में क्या कुछ कम नाटकीय है ? विवाद और विमर्श इस थीम को लेकर होना चाहिए—व्यक्ति और परिवेश को अलग-अलग उठाकर नहीं । जहाँ तक कहानी इन दोनों के सदृशष्ट सम्बन्ध को स्वस्थ और संतुलित दृष्टि से पाठक के मन पर उतार सकती है, उसके सारे व्यक्तित्व एवं भाव-बोध को उदात्त स्पर्श दे सकती है, वहाँ तक उसकी सफलता असंदिग्ध और सार्थक है ।

{ 'किनारे से किनारे तक' की भूमिका-रूढ़ में भा

कथाकार की अपनी बात : आज की कहानी के संदर्भ में

रमेश बस

पहले अपने पाठकों में मैं निवेदन कर देना चाहता हूँ कि आधुनिक कथा-साहित्य की दौली से सम्बन्धित मेरा यह वक्तव्य निष्कर्ष या लेख की शक्ति में नहीं है। यह अगम्बन्धित लेखन सापेक्ष दृष्टि में विषय के आसपास घूमता है। नये कथा-साहित्य के पाठक और लेखक होने का अहसास मुझे हमेशा बना रहा है, शायद इसी कारण अपनी बात कहने के लिए यह असास्त्रीय दौली उपयुक्त लगी।

'आधुनिक कथा-साहित्य' कहने ही धोता जिस आशय को ग्रहण करते हैं वह स्पष्ट ही नयी कहानी, अथवा, नया उपन्यास और एंटी-नावेल है। नये बोधवानों ने नाम स्वाधीनता के बाद हिन्दी में आये हैं। यह भी कहा जा सकता है कि ये नाम परम्परा के विरोध-स्वरूप प्रचलित हुए और हिन्दी कथा-साहित्य की विकास-दिशा के नये मील-स्तम्भ बने। यो हिन्दी कथा-साहित्य की उम्र बहुत बड़ी नहीं है। त्रिंशे मुविधा के लिए हम लोग पुरानी कहानी कहते हैं वह हिन्दी कथा-साहित्य का बचपन था और बचपन से आगे बयःसन्धि वाली उम्र। प्रेमचन्द, प्रसाद और उनके बाद यशपाल, अज्ञेय, जैनेन्द्र की कहानियाँ आज की नयी कहानी के लिए केनवस-भर थी। स्वाधीनता से पहले भी अच्छी कहानियाँ लिखी गई हैं लेकिन उनमें से अधिकांश उस वक्त के अनुसार अच्छी थी या कहानी नाम की कोई 'एस्टेब्लिश्ड' चीज हिन्दी में नहीं थी इसलिए प्रसिद्ध हो गई। नयी कहानी की बात करते समय पुरानी कहानी को सतर्क नकारना मेरी भूमिका है, क्योंकि उस सारे कथा-साहित्य में न तो देश की रूपरेखा देखता हूँ, न मुझे वे काससम्बन्ध लगती हैं... वातावरण और मन-स्थिति तो काफी दूर की बातें हैं। किसी आलोचक ने विदेशी समीक्षा से उधार लेकर, उन्हें बिना समझे-बूझे, कहानी-उपन्यास के सास्त्रीय तत्व बना दिये— यह सब उसी तरह का कार्य है जैसे मात्रा और वर्णों की गिनती लया-लगाकर कोई छन्द-रचना करे। समीक्षा इस तरह होती थी कि जैनेन्द्र की कहानियाँ परित्रप्रधान हैं, यशपाल की वस्तुप्रधान या हायर सेकडरी सेवल पर यों कहे कि प्रेमचन्द की कहानियाँ गाय-प्रधान, गुलेरी की त्याग-प्रधान और कोशिक की साई-प्रधान... आप किसी की मृत्यु पर थोड़ा-सा रोइये, किसी के अचानक हृदय-परिवर्तन पर

चोकिने, किसी की नुस्खेदार उदासी पर मामने रखी चाय की ठंडा कीजिये, किसी के बेमतलब नये होने में रुचि दिखाइये और 'भारत महान् देश है'—जैसा कोई उद्बोधन सुनकर अपनी जेब पर ही तरस साइये... वम, इतना कीजिये और आप हिन्दी के प्राचीन कथा-साहित्य की यात्रा पूरी कर चुके होंगे... मुझ यह बिलकुल समझ में नहीं आता कि हम लोग साहित्य के मामले में ऐसे दिवंगतिया क्या थे—क्यों उस गुलामी की पूरी तेजी के साथ में हमने महमूस नहीं किया ? जब गज-नीतिक, सामाजिक, आर्थिक रूप से हम वस्तु थे, जब हमारी गर्दन किसी के जूना-मने दबी हुई थी, तब क्यों नहीं हमने फस्ट्रेचन आया ? क्यों नहीं हमने कुठाए पैदा हुए ? क्यों नहीं विद्रोह और विरोध के वात्सल्य हममें उठे... ? जहाँ मेरा यह प्रश्न समाप्त होता है, वही मैं नयी पीढ़ी की लयाकतिन बुरादियों की बजाए करने लगता हूँ । आज के कथा-साहित्य का शिल्प क्या है ? मेरा तत्काल उत्तर है इन्डियन-सवेतना । अब मुझे आप इसी शिल्प-शैली के विदलेपन की आज्ञा दें तो मैं कहूँगा कि नयी कहानी एक और यदि सही-सही अनुभूति को सही-सही ढंग से ग्रहण करना है तो दूसरी और सार्थक अभिव्यक्ति को कलात्मक मोड़ देना भी है । नयी कहानी में सबसे पहले जेनेट्र-यथावात-छाप हाँवा की अस्वीकारा है इसलिए उसका स्वल्प परम्परा का विकास नहीं, परंपरा का विरोध है । विकास उस परम्परा का किया जाना है जिसमें प्रजनन की शक्ति हो । उस परंपरा का विकास नहीं किया जाना जो अपने ही हाथों बंधिया गई हो । स्वाधीनता के ठीक बाद की कहानियाँ आप दलें तो ऐसा लगेगा कि शिल्प के हजार मोड़ उनमें हैं—बारीकी है, बलिया है, कर्मादा है, फुलकारी है । यहाँ तक मन्देह होने लगा था कि कथ्य के बजाय इनमें शिल्प ही शिल्प है—राजेन्द्र यादव की 'एक कमजोर लड़की' हो या कमलेश्वर की 'राजा निरबलिया' या निर्मल वर्मा की 'परिन्दे' या मोहन रावैय की 'मिस पाल' या रेणु की 'मारे गए गुलाम' अर्थात् 'तीसरी बस', शिल्प के प्रति एक छटपटाहट आप देखेंगे—इन नये लेखकों का प्रयास यह रहा है कि उन्हें अपने को ठीक-ठीक अभिव्यक्त करने के बजाय मोड़ा देने की चिन्ता बयास रहनी थी—ऐसे किसी भी हुए है कि क्वाज तिर पर चढ़ जाने में अनुभूति उधार देनेवाला शिथी हो आया हो—नयी कहानी पर्वटनेग या लघाटना के प्रति विरोध भी रही है इसलिए शिल्प-शैली के बने उनमें अधिक दिमागी देने हैं । राजेन्द्र यादव और स्वयं मैंने किये को ठीक-ठीक सन्नेपित करने के लिए उम्मत में उपास प्रयोग किये हैं । मैं तो यह कह सकता हूँ कि मैं स्वयं से प्रयोगकर्ता रहा हूँ । कथा, चरित्र, वातावरण, पुरुष, देश-काल और उद्देश्य तक में प्रयोग । प्रयोग की ज़रूरत दो दिशाएँ रहा करनी थीं, एक दिशा वह जो उसे प्राचीन से अलग करनी है और दूसरी दिशा वह जो उसे नयी जमीन तोड़ने को बटनी है । मैं सोचता हूँ अब अजय और नगर को लेकर विचारन नहीं किया जा सकता । रेणु ठेठ आधुनिक होकर भी नये हैं और जेनेट्र को देवानीय कहानिय

लिवकर भी पुराने। नियापन दृष्टि का है। इस दृष्टि को पकड़ा और ग्रहण किया जा सकता है यदि कुछ नये कथा-संग्रहों का पाठ ईमानदारी के साथ किया जाये। फणीश्वरनाथ रेणु का 'ठुमरी', मोहन राकेश का 'एक और ज़िन्दगी', राजेन्द्र यादव का 'किनारे से किनारे तक', कमलेश्वर का 'सोमो हुई दिशाएँ', उषा प्रियंवदा का 'ज़िन्दगी और गुलाब के फूल', मन्मू भण्डारी का 'तीन निगाहों की तरुवीर', कृष्ण वसुदेव वैद का 'बीच का दरवाज़ा', नरेण मेहता का 'तथापि', रामकुमार का 'एक चेहरा', निर्मल बर्मन का 'परिन्दे', हरिसंकर परमाई का 'जैसे उनके दिन किये', चानी का 'छोटे घेरे का विद्रोह', प्रयाग धुवल का 'अकेली आहूतियाँ' और मेरा संग्रह 'मेज पर टिकी हुई कुहनियाँ'—ऐसे संग्रह हैं जो असम-अलग स्तरों पर नये हैं। किसी में संवेदन की तीव्रता, किसी में युग-बोध का संस्पर्श, किसी में तीक्ष्ण ध्याना, किसी में चित्रकला का सूक्ष्म शिल्प और किसी में जीवन से काटे गए किसी एक ममय के दर्शन किये जा सकते हैं। कहानी कभी गमनातर होकर उभरती है, कभी विरोध-रूप होकर फैलती है। रूपक और प्रतीक कथा के माध्यम से सम्रेपित हो नहीं होते, ध्वनि और प्रतिध्वनि भी होते हैं। हम सारे शिल्प-मोष्ठक के बीच एक बात स्पष्ट दिखायी देती है कि कथाकार युग के साथ संपृक्त और रागात्मकता के प्रति असंपृक्त एक साथ है। आज के कहानीकार की गवहेना सान पर चढ़ी हुई है, वह दिन-ब-दिन पैनी और गहरी होनी जा रही है लेकिन इसके साथ ही वह भावुक और टची नहीं रह गया है, इन मामलों में वह थूढ़ और रफ की जोड़ तक पहुँच गया है। वह स्वभाव से किसी भी गलत विवाह को ओढ़ नहीं सकता। मैं यह कह सकता हूँ कि समाज के वस्त्र जो नैतिकता के किसी टेवर से सीधे हैं, वे ऊटपटांग ढंग से काटे गये हैं और उनकी गिलाई आउट-ऑफ़-वेड है—मैं कहानी लिखने से पहले समाज का आउट-फिट्टर होना चाहता हूँ। देखता हूँ कि बसों पर परंपरा की गर्द अभी है, अग मैं पहले ड्राईक्लीवर होना चाहता हूँ। यहाँ तक कि बीगनी मरी के गार्मन्ट पर मैं पट्टूकी शताब्दी के इतिहास में श्रुतगामी को चरनचरमी करने देना हूँ तो उस पर देना फैलने को मैं अपने जगम का पक्षपात करने समझने लगता हूँ। नयी पीढ़ी का कथाकार किसी-न किसी स्तर पर किसी-न-किसी बात का 'गुटी' अवश्य है। यह सब आपुनिकता की देन है और नयी कहानी के शिष्ट का हमने निश्चय-संभव है।

अब एण्टी-कहानी या अकथा की बात सामने आती है। जो अकथा शिष्ट से है उसके दिनों की अकथा का विषय थोड़ा विन्न होता, विन्न इगलिय, कि विन्न सीडिया की पत्नी/पत्नी कहानी उस विषय का ईश्वरीय गवह को बारी गलत कर चुकी है, बारी तक पहुँचने के लिए दिनों की कहानी की अभी कुछ सीडिया और पत्नी कहानी है। यह सर्वथा व्यक्तिगत दृष्टिकोण है कि दिनों की कहानी पत्नी एण्टी-इन्वेस्टन, पत्नी एण्टी-अपोजीटन, पत्नी एण्टी रीमार्किंग, पत्नी एण्टी-गोरी

होगी, फिर बाद को एण्टी-स्टोरी।

इसी बीच लघु उपन्यास दर्जनों से सैकड़ों की संख्या में पहुँच रहे हैं, उनमें से अधिकांश साधारण तथा घटिया हैं। बड़े उपन्यास लिखे तो बहुत गये लेकिन कोई भी उनका ठीक-ठीक निर्वाह नहीं कर सका है। 'उखड़े हुए लोग', 'अंधेरे बन्द कमरे' 'बीज', 'भूते-दिसरे चित्र', 'झूठा सच', 'जयवर्धन', 'धूमकेतु एक क्षुति' सभी कहीं-न-कहीं कोई न कोई कमी लिये हुए हैं। जब उपन्यास ही नहीं लिखे गए तो एण्टी-नावेल को बात करना निरर्थक है। लेकिन यह सही है कि अच्छे उपन्यास लिखे जायेंगे क्योंकि उनकी जरूरत स्वयं लेखक महसूस कर रहे हैं—साथ ही यह भी सही है कि अच्छे उपन्यासों का रूप 'मोडान' या 'मैला आँबल' से नहीं लिया जायेगा। उपन्यास, कहानी के विराट् बेनबस का ही नाम नहीं है, सृजन की संपूर्णता का भी नाम है, सारे के-सारे समाज-बोध और काल-बोध को दे देने को उसमें क्षमता होनी चाहिए, साथ ही उसे दार्शनिक तत्वों से सर्वथा मुक्त होना चाहिए।

अब तक प्रकाशित सारे आधुनिक कथा-साहित्य का सर्वेक्षण किया जाये तो यह लगेगा कि सारा साहित्य अनिवार्य रूप से यथार्थवादी है, इस सारे साहित्य में व्यवक्त व्यक्ति-व्यक्ति के घरे, कूटार्थ, उदासीनता, टूटन और ऊब प्रकृति से ऊर्ध्वमुखी हैं—ऐसा कहीं नहीं लगता कि आदमी सो-पचास साल की उम्र लेकर ही आया है और आमादाय-नार्मासय तक ही उसकी जरूरतें परिमित हैं। एक जमाने में जो किस्से-कहानी लड़के-लड़कियों को भ्रष्ट करनेवाले समझे जाते थे आज उनका ही नया रूप आधुनिक बोध सिखानेवाला माना जाता है। फिर एक और अध्ययन यह भी है कि अपनी सदी के देश-काल की जितनी बेहतर तसवीर नयी कहानी से बनती है, साहित्य की अन्य किसी विधा से नहीं बनती। नयी कहानी का शिल्प मनु और अमरकान्त की कहानियों-सा कभी सीधा-सादा हो जाता है, कभी सर्वेश्वर और रघुवीरसहाय की कहानियों-सा बिजबाधायुक्त, कभी निर्मल बर्मा की कहानियों-सा सर्वथा विदेशी, कभी रेणु की कहानियों-सा सर्वथा देशी, कभी श्रीकान्त वर्मा की कहानियों-सा सीलीहीन, तो कभी राजकमल की कहानियों-सा सीलीप्रस्त।—इसके बाद भी नयी कहानी एक रास्ता है, एक दिशा है—मजिल या धुवतारा नहीं।

[कलम ११, ६५]

हिन्दी-कहानी की दिशा

निरयानन्द तिवारी

आज की हिन्दी-कहानी की चर्चा करते समय साधारणतः दो प्रकार की बातें पनी जाती हैं; यह कि हिन्दी-कहानी अज्ञेय-जैनन्द से आगे नहीं बढ़ी है (दृष्टि की गहराई के रूप में), यह कि हिन्दी-कहानी पहले जो कुछ लिखा गया है उसका पुनः प्रस्तुतीकरण है, डिस्टांट है, विदेशी लेखकों का अनुसरण है, शिल्प-चमत्कार है; या फिर यह कि हिन्दी-कहानी 'नयी कविता' की भाँति हा नयी नहीं है। वरन् 'कविता में अभी वैसी स्थिति नहीं आयी है।' इन दो अनियों से बचकर भी बातें हुई हैं, किन्तु एक पारंपरिक शृंखला में रखकर इन्हें सोचने-समझने और मूल्यांकन करने की तटस्थ दृष्टि के रूप में कम हुई है, और यदि हुई भी है तो उस ऐतिहासिक नवीनता का कंक्रीट-रूप क्या है?

कहानी में वह किस रूप में प्रतिफलित हुई है? इन बातों पर स्पष्ट विचार नहीं हुआ है।¹ रूचि संस्कार-सापेक्ष होती है और संस्कार की जड़ें परम्परा में बड़ी गहरी होती हैं। लेखकों की अपनी रूचि (निस्सन्देह परिष्कृत) ही विभिन्न अनुभूतियों में विविधता और पृथक्ता लाती है। और यह विविधता ही बाद में एक व्यापक इकाई में प्रवृत्ति का रूप धारण करती है, जो ऐतिहासिक परिप्रेक्ष्य में संपूर्ण नवीनता की माहक होती है। वस्तुतः ऐतिहासिक शृंखला में अन्धे-बुरे, थोड़े-अधोष्ठ का प्रश्न प्रायः नहीं उठा करता, वह अपनी अविच्छिन्नता में विकसित होती रहती है। उस शृंखला में साहित्य का कितना भाग जीवित रहता है, वह इस ध्यान पर निर्भर करता है कि उसके द्वारा चित्रित वर्तमान कितने रूप में भविष्य में जी सकता है। अतएव वर्तमान यथार्थ की भीड़ में उस 'अविच्छिन्न जीवन्तता' को खूँड़ निकालना साहित्यकार के लिए सबसे बड़ी बात है। यह 'अविच्छिन्न जीवन्तता' परिवर्तित सदमों में विकसित होती चलती है।

1 प्रेमचन्द से लेकर आज के नवीनतम कहानीकारों तक इस दृष्टि से विचार करने पर कुछ बातें स्पष्ट होती हैं। प्रेमचन्द की व्यापक सहानुभूति समाज के हर व्यक्ति के लिए थी। यदि जमींदार द्वारा पीड़ित उस किसान को वे अपनी सहानुभूति दे रहे हैं, तो वही उस जमींदार की भी पीड़ा समझ रहे हैं, उसी भी विपत्ति

से उनकी सहानुभूति है। इन सबके प्रति एक अभिभूत करुणा उपजाना ही प्रेमचन्द का उद्देश्य था। या यदि हमसे आगे भी बढ़ते हैं तो एक धाटंकट रास्ते से मुधार की बात करते हैं। कारण यह है कि प्रेमचन्द या उस समय के अन्य साहित्यकारों की दृष्टि में परिवर्तन नहीं हुआ था। वे समाज के अग्रजस्य को अनुभव कर, अपनी सहानुभूति देकर चित्रित कर देने थे। उनकी दृष्टि का संस्कार पुराना ही था, भले ही उनमें बाह्य परिवर्तन हुए हों। किन्तु उस अभिभूत करुणा में धीरे-धीरे एक दृष्टि विकसित हो रही थी। इसे भी ऐतिहासिक प्रेक्ष्य में ही समझा जा सकता है। बाद में उसका स्पष्ट रूप उभरकर सामने आया। साधारणतया जब हम दृष्टि की बात की जाती है तो इस बात पर ध्यान रखना अत्यंत आवश्यक है कि दृष्टि एक ऐतिहासिक मार्क है, जो काल-सापेक्ष है, और वह मार्क ऐतिहासिक प्रक्रिया (Historical Process) में विकसित होता चलता है। किन्तु होता ऐसा है कि वह ऐतिहासिक प्रक्रिया जारी रहती है, लेकिन कभी-कभी इधर-उधर भटकाव भी आ जाता है। यह इसलिए कि आदमी के पास जब नये ठोस आधार नहीं रहते, तो वह ऊँच जाता है और कभी रास्ता न पाकर स्थिति-विशेष पर टिक जाता है, अथवा किसी तार्कालिक मनवाद-विशेष का आग्रह लेकर उस स्थिति में अपने सबंध व्यवस्थित करना चाहता है। प्रेमचन्द के बाद के लेखकों की धारणा कुछ ऐसी ही स्थिति का सामना करना पड़ा। यह ठीक है कि जेनेन्द्र, यशपाल और अरुण, प्रेमचन्द से आगे बढ़कर मूढ़ता और गहनतर भावों की ओर गये, लेकिन इन सबके पास अपने-अपने चौलटे थे; सामयिक हानि कि यदि वे इसका सहारा न लेते तो अपने को दिशा-विहीन पाने। यह उनके आत्मविश्वास की कमी थी, दृष्टि का धुंधलापन था और लपटा है, प्रत्यक्ष जीवन पर उनकी आस्था कम थी। फलतः किसी ने तथाकथित वैचारिकता से अपनी गंभीरता स्थापित की और किन्हीं ने दर्शन-विशेष से अपने को ओढ़कर वास्तविक जीवन की अनुभूतियों के साथ घोंगा किया, किसी ने मनोविज्ञान का आश्रय लेकर आत्मव्याख्या की मूढ़ता और जटिल ह्मास सही की। लेकिन मेरे कहने का मतलब यह नहीं है कि इनमें अनुभूति की ख़्वाहिश थी ही नहीं। थी, लेकिन अपनी सम्पूर्णता में सही दिशा में बढ़ने के बजाय वे वहीं-वही अपने को बिपकाये रहे। 'अज्ञेय' ने अपने को किसी मनवाद-विशेष में समुत्तन न कर, जो जंघा लगा, बंसे सीधे जीवन की अनुभूति प्राप्त की। उनकी अनुभूति और अभिव्यक्ति में बहुत स्पष्टता है। यहाँ 'रोड' कहानी की चर्चा की जा सकती है। 'रोड' में अभिभूत कर देनेवासी गहरी उदासी है, जो निरमलदेह जीवन की गहरी यथार्थता है और उसका दर्शन बहुत ही फोटोग्राफिक है। किन्तु यह एक स्थिति-विशेष का स्वीकार मान है, इसमें अधिक कुछ नहीं। यथार्थ स्थिति की पकड़ सेना और उसका स्वीकार बहुत खोखला है, लेकिन ग्राह्यकार के लिए उनमें भी बड़ी चीज है—उस वर्तमान यथार्थ का पीछा करने, जो आतिथ्यजन जीवनता से उगे जोड़ना है और धार: बरी उसका

गाएय कथ्य भी हुआ करता है, जिनके अभाव में पन्थीद्वारा और नये शिल्प प्रयों की प्रधानता स्वाभाविक है।

इसके बाद का कुछ बात दिशा-निर्धारण की नैयारी का है। इसलिए कि इस बीच जो कहानियाँ लिखी गई—मर्मन्ती, सामाजिक और रोमांटिक—वे बहुत शक्ति को मनुष्ट कर रही थीं, और उसकी प्रतिक्रिया आवश्यक थी। उस प्रतिक्रिया की वह भूमिका थी। फिर आज एक अर्थ बाद कहानी में नयी संभावनाएँ और नये संवेदनाएँ जीवन के नाभा स्तर और नये मन्दर्भ नयी कलात्मकता के माध्यम्यक हुए। उनमें एक तात्त्विक और एक जीवन्तता का आभास हुआ। जान पड़े हुई कि पृथ्वी का यही आदमी अपनी बदती दृष्टि और संदर्भ के प्रति मचेन हुआ। पहले के लेखक भी असामंजस्य का अनुभव करते थे, किन्तु न तो वे दृष्टि के ही प्रति मचेन में और न संदर्भ के ही प्रति। 'रोड' के बारे में कहा गया है कि वह एक स्थिति-विशेष का स्वीकार-मात्र थी। पहली बार अनंगति और असामंजस्यपूर्ण जीवन की एक विशेष घटना की अनुभूति इस ढंग से चित्रित की गई। यहाँ एक बात स्पष्ट करना आवश्यक है कि जीवन की समग्र छवियों, दृश्यों और कार्यों को देखने, समझने और व्याख्या करने का हमारा दृष्टिकोण सामान्य से विशेष की ओर आने की अपेक्षा, विशेष से सामान्य की ओर हो गया था। इसके मूल में सीधा वैज्ञानिक प्रभाव है। विज्ञान एक-एक चीज का निरीक्षण करता है, वर्गीकरण करता है और उनकी विशेषताएँ बतलाकर एक सामान्य नियम पर पहुँचता है। ठीक इसी प्रकार आज का कहानीकार, छोटी-से-छोटी मानवीय क्रियाओं को पूरी छवि से अपनी रचनात्मक प्रक्रिया में अनुभव करता है और उस छोटी-से-छोटी छवि या दृश्य में वह सामान्य अविच्छिन्न जीवन्तता का मर्म पकड़कर अभिव्यक्ति देता है, जो वर्तमान को भूत और भविष्य की इकाई में जोड़ता है। यही सामान्य मर्म यदि कहानीकार से छूट जाय, तो वर्तमान का खिन्न चित्र होकर रह जायगा। इसी संदर्भ में श्री लक्ष्मीकांत वर्मा द्वारा न ('राष्ट्रवाणी' में) उदाये गये कुछ प्रश्न विचारणीय हैं। उनका कहना है कि "अनुभूति की नवीनता के होने हुए भी वे लोग से सत्त्व हैं, जो नयी कहानी के सम्भाव्य रूप को पूर्णतः विकसित होने के मार्ग में बाधक सिद्ध होते हैं, और जिनके कारण आज का कथा-साहित्य समग्र संभावनाओं के बावजूद उसे ग्रहण करने में असफल सिद्ध हो रहा है।" उनके और भी प्रश्न हैं जो मूलतः इसी प्रश्न से संबद्ध हैं। आज की सब कहानियों को देखते हुए हममें शीघ्रता है। इसलिए कि बहुत-सी कहानियाँ बेवक्त स्थिति-विशेष के प्रति एक गहरी उदासी और करुणा उत्पन्न करके रह जाती हैं। उनमें क्रियात्मकता नहीं रहती। मनुष्य इतना बेवक्त तो नहीं है कि वह विवश हो बना रहेगा। हम गहरी उदासी और करुणा के चित्रण में निश्चय ही अनुभूतियाँ नया और विविध हैं, उनका शिल्प भी बहुत नया और आकर्षक है; किन्तु यदि वह अविच्छिन्न जीवन्तता का

सगना है। उसे यह भी सगना है कि हम जीवन ही क्यों हैं ! यह मृज्जनशीलता प्रत्येक मनुष्य में रहती है। वह उसी के लिए जीना है। उसी में उसके अस्तित्व को गायंजता मिलती है। उस मृज्जनशील प्रवृत्ति द्वारा वह बाह्य वानावरण में विभिन्न दृष्टियों, दृश्यों और वस्तुओं में अपना सम्बन्ध जोड़ता है, क्योंकि सम्बन्ध की बाँध अकेले से टूटकर समुदाय की उपस्थिति में ही की जा सकती है, और मृज्जनशीलता स्वयं सामाजिक प्रवृत्ति है। व्यक्ति-व्यक्ति एवं व्यक्ति तथा समुदाय के संबंध में एक गन्तुलित स्थिति प्राप्त करने के लिए निरंतर सघर्षरत हैं। और इस सघर्ष को आज की कहानियों ने बखूबी पकड़ा है।

जीवन की छोटी-छोटी अनुभूतियों में विराट् संवेदनाओं की ओर साहित्य की हुर दिसा बढ़ रही है। कहानी में भी संवेदनाएँ अभिव्यक्त हैं। अनुभूतियों और संवेदनाओं का क्षेत्र बहुत गहरा और व्यापक हुआ है, लेखकों ने बहुत से अपरिचित स्तरों को उभारा है, इससे कौन इन्कार कर सकता है ? दुनिया की सद्बुतियाँ समीपतर आती जा रही हैं और उनका प्रभाव संस्कार के रूप में हमारे मन पर पड़ता जा रहा है। हमारी स्वयं की समस्याएँ भी कुछ दूसरों से बहुत घुसकू रहने का दावा कर सकती हैं, कम संभव है। फिर जातीय साहित्य की बात उठाना बहुत ठीक नहीं लगता। सचिता और अनीता चटर्जी (?) को बेपर्दा करना किसी को बुरा लगता है, तो हमें देखना यह है कि उस बुरे लगने का आधार क्या है। यदि लेखक इन पात्रों को अपनी ओर पाठकों की पूरी सहानुभूति नहीं दिला पाता है, तो निश्चय ही वह उन्हें बेपर्दा कर रहा है, अपनी हवस पूरी कर रहा है। लेकिन यदि उसे सबकी सहानुभूति मिल रही है तो फिर वह इस पीड़ा, उस मर्म को व्यक्त कर रहा है, जो उसमें अतनिहित है। और वह पीड़ा और वह मर्म, उसकी उस कुठित मृज्जनशीलता से संबद्ध है, जिससे वे इन अव्यवस्थित संबंधों के बीच अपना सामंजस्य स्थापित कर सकेंगे। फिर क्या वह जातीय सम्मान धनाये रखने का पुराना मोह नहीं है, जिससे हमारी रुचि अब तक बिपकी हुई है।

(आज की कहानियों में यह जो नवीनता दीख पड़ती है, वह आज की दृष्टि और संदर्भ की नवीनता है। आज की समस्याओं और उनसे उलझने तथा सहने की नवीनता है। इस प्रकार जीवन की समस्याओं और दृष्टि की वास्तविक नवीनता ने अभिव्यक्ति के नये आयाम भी उभारे हैं। चित्रण के नये शिल्प ने अधिक समर्थता और अधिक बोधगम्यता दी है। सूक्ष्म-से-सूक्ष्म संकेत द्वारा बड़ी बात 'सजेस्ट' करना आज की संवेदनीयता के नये लीतिज सोलकर उसे विस्तार देना है। जैसे स्विच कही दबाया जाता है और प्रकाश कही हो जाता है और बीच की पूरी प्रक्रिया दिखायी नहीं पड़ती; उसी प्रकार एक बात कही कही जाती है और वह आघात कही जाकर करती है। बीच की स्थिति टूटी लगती है; लेकिन स्थिति ऐसी नहीं है, वह और भी ज्यादा संवेदनीय बन जाती है। इसीलिए कभी-कभी कथावस्तु में पाठकों को

लगता है कि बात तो कुछ कही नहीं गई लेकिन उनके पास उस प्रकाशित संवेदना को पकड़ पाने का संस्कार ही नहीं है। लेखकों और सामान्य पाठकों के बीच की यह खाई चिन्त्य है, यह प्रश्न भी प्रायः उठाया गया है कि आज के पाठकों द्वारा कहानी पूरी पढ़ ली जायगी, इसमें सन्देह है।' लेकिन यह स्थिति अब सरलतर होती जा रही है। पाठकवर्ग प्रबुद्ध होने लगा है। आधुनिक नये शिल्प की बारीकी, जिसमें आज का वास्तविक जीवन अपने सही रूप में संवेदित है, उसे पाठक केवल समझने ही नहीं लगा है बल्कि उसकी व्याख्या-संराहना भी करने लगा है।

आज की कहानियों में अनुभूतियों का विस्तार तो हुआ ही है, साथ ही वह दृष्टि की नवीनता में ऐतिहासिक प्रेक्ष्य में गहरी भी हुई है। 'रोज' की संवेदना एक स्थिति का स्वीकार थी; आगे चलकर उस स्थिति के प्रति संवेदनता (Consciousness) घड़ी और साथ ही सक्रियता भी। कोई स्थिति वास्तव में तब उतनी उत्कट नहीं लगनी, जब तक वह स्थिति-मान रहती है; लेकिन जब मनुष्य उसके प्रति सचेत और सक्रिय हो जाता है तब उत्कट मनोवैज्ञानिक समस्या आ जाती है। आज की कहानियों में उनसे उबरने की सक्रियता और अकुलाहट तो है ही, साथ ही बदली परिस्थितियों में नयी संभावनाएँ भी विकासमान और मूर्त हो रही हैं। अतएव सचेतनता, सक्रियता और संभावना के रूप में कहानी की नयी दिशा ने अपना क्षितिज अवश्य बढ़ाया है, जिसे संपूर्ण मानव-प्रगति के साथ समुन्नत कर सदस्य दृष्टि से पहचाना जा सकता है।)

(‘लहर’ : जुलाई, १९६१)

नयी कहानी : कुछ विचार

मेमिचन्द्र जैन

पिछले दिनों दिल्ली में कई गोष्ठियाँ हुईं जिनमें कहानी अथवा 'नयी' कहानी के विषय में कई स्तरों पर चर्चा की गयी। इन चर्चाओं में स्वयं नये-पुराने कहानीकार, आलोचक तथा सम्पादक और मात्र पाठक, सभी ने भाग लिया। स्वाभाविक था कि हर गोष्ठी में चर्चा घूम-फिरकर अन्त में इन्हीं प्रश्नों पर केंद्रित होती रही कि : 'नयी' कहानी क्या है ? उसमें 'नया' क्या है ? पुरानी कहानी से वह कैसे भिन्न है ? यह देखकर कुछ आश्चर्य हुआ कि सामान्यतया इन गोष्ठियों में लोगों ने अपेक्षाकृत अधिक समय सरता और चर्चा के स्तर को गम्भीर और सैद्धांतिक बनाये रखने का प्रयत्न किया। उन्होंने कहानी के क्षेत्र में नवीनतम प्रवृत्तियों के स्वरूप और उनके उद्गम की चर्चा की ; अलग-अलग कहानीकारों ने अनुनातन साहित्यिक रुझानों की भूल प्रेरणा को अथवा कम-से-कम कहानी-संबंधी अपने निजी दृष्टिकोण को स्पष्ट करना चाहा ; जबकि कुछेक वयोवृद्ध साहित्यकारों ने नयी प्रवृत्तियों से अपने असंतोष और मतभेद को बड़े सीखे रूप में व्यक्त किया।

इस स्थिति के कारण जो भी हों, इन चर्चाओं से घटतः यह सत्य ही और भी उभरकर सामने आया कि हिन्दी में साहित्य की मान्यताओं और मानदंडों को लेकर, रचना-प्रक्रिया और उसके उद्देश्य तथा प्रभाव के संबंधों में, लेखक और उसके पाठकों की संबंध के विषय में, पुराने और नये दृष्टिकोणों के बीच बड़े तीव्र मतभेद हैं, एक प्रकार की संपर्प की-सी, दो अथवा दो से अधिक पीढ़ियों, दृष्टिकोणों और सिद्धान्तों के बीच टकराहट की-सी स्थिति है।

स्वीकृत-प्रतिष्ठित तथा नवीन उम्मेदशील मान्यताओं का यह संपर्प युद्धोत्तर काल में सबसे पहले हिन्दी-कविता को लेकर प्रगट हुआ था और कुछ वर्ष हिन्दी की समस्त रचनात्मक और मूल्यचिन्-सम्बन्धी चेतना कविता के नये प्रयोगों, रूपों, और उसकी मान्यताओं से उत्तम होती रही। अब पिछले कुछेक वर्षों से लगभग उसी प्रकार का संकेन्द्रन कहानी अथवा 'नयी' कहानी को लेकर है। कहानी अधिक लोकप्रिय और पाठक-सापेक्ष साहित्यिक विधा होने के कारण दृष्टिकोणों, मान्यताओं और

मूल्यांकन का यह संघर्ष अधिक तीव्र जान पड़ता है। कविता को तो कवियों और इने-मिने पाठकों की समस्या कहकर टाला जा सकता है, पर कहानी की तो वेगुमार बड़ी पूंजी में चलनेवासी पत्रिकाएँ हैं, और दिनोदिन बढ़ती ही जाती हैं। 'नये' कवियों और उनके समर्थकों को अपनी बात कहने के लिए स्वयं ही पत्रिकाएँ, मबलन अथवा घोषणापत्र निकालने पड़ते थे, गोष्ठियाँ समझिन करनी पड़ती थी। कहानी के लिए तो बड़े-बड़े प्रकाशक पत्रिकाएँ भी निकालते हैं और गोष्ठियाँ भी करते हैं। कविता से भिन्न कहानी जगते लेखकों के लिए निश्चित अनवहेलनीय आय का भी साधन है; इसलिए कहानी के 'फैशन' बदलने से पुराने 'फैशन' वालों को आदिक सकट की भी आशंका हो सकती है, कहानी-पत्रिकाओं के उच्च वेतनयुक्त सम्पादक-पदों के मिलने-न मिलने के प्रश्न सामने आते हैं। ये सब परिस्थितियाँ भी कहानी के क्षेत्र में नये और पुराने की टकराहट को तीव्रतर कर देती हैं। और साहित्य के सृजनांक और सृजन-प्रक्रिया के प्रवाह में इन परिस्थितियों का कोई आत्मनिक महत्व और स्थान चाहे कितना ही कम क्यों न हो अथवा नहीं ही हो, फिर भी भावचाराओं, विचारों और मूल्यों की टकराहट की पार्श्वभूमि के रूप में, इस टकराहट के परिप्रेक्ष्य का निर्माण करनेवाले एक तत्त्व के रूप में इन 'अ'-साहित्यिक पक्षों के विषय में मर्बधा उदासीन होना हितकर नहीं।

सामान्य दृष्टि से प्रत्येक महत्वपूर्ण नवीन साहित्यिक धारा अथवा मान्यता का अनिवार्यतः ऐसा उच्च और तीव्र विरोध उत्पन्न करना कोई नयी बात नहीं कि प्रतिष्ठित-स्वीकृत साहित्यकार नये लेखकों को परम्पराभ्रष्ट, विकृत विदेशी प्रभावों से प्रसूत, आत्मप्रचारक और उच्छृङ्खल तथा वायित्वहीन कहे। छायावाद और छायावादी काव्य के विषय में, जो आज इतना सभ्रान्त और स्वीकृत है कि विश्वविद्यालयों के कट्टर-से-कट्टर साहित्याचार्य भी उसे साहित्य का शाश्वत आदर्श मानते नहीं हिचकिचाते, क्या एक दिन ऐसी ही तीव्र विरोधी प्रतिक्रिया नहीं हुई थी? जिन लोगों की उस समय की साहित्यिक चर्चाओं से अथवा पुस्तकों तथा पत्र-पत्रिकाओं से कुछ भी व्यक्तिगत परिचय प्राप्त है, वे सहज ही दाद कर सकते हैं कि निराला, पत, प्रसाद, महादेवी आदि पर होनेवाले बहुत-से प्रहार और आरोप न केवल बेहद अशोभन और कुश्चिपूर्ण होते थे, बल्कि उनमें बहुत-सी आलोचना बहुत-कुछ वैसी ही तथा वैसी ही शब्दावली में की जाती थी जैसी आज नयी कविता या कहानी के विषय में होती है, या पिछले दम-पद्म जयों में प्रगतिवादी तथा प्रयोगवादी साहित्यिक धाराओं को लेकर हुई है। उस समय भी 'छायावाद' शब्द की उतनी ही हँसी उड़ायी जाती थी, उसकी तरह-तरह की भौड़ी, मनमानी और अनर्गल ध्याख्याएँ उसके प्रवर्तकों को अपमानित करने तथा उनकी रचनाओं को लोकप्रिय होने से रोकने के लिए होती थी। कथा-साहित्य में ही जेनेन्द्र और अजेय आज चाहे जितने स्वीकृत हों, एक समय उन्हें अन्तहीन आरोप,

आक्षेप, कुत्सा तथा आलोचना का सामना ठीक उन्हीं बातों के लिए करना पड़ा था जिनके लिए आज नये कहानीकारों की आलोचना होनी है। किन्तु मानव-स्वभाव का एक विचित्र और आकर्षक विरोधाभास है कि अवसर आने पर कोई भी पीढ़ी उतनी ही असहिष्णुता और कट्टरता दिखाने में पीछे नहीं रहती। वास्तव में नये कहानीकारों का बहुत-सा विरोध हमारी इसी मूल परिवर्तन-विरोधी, नवीनता-विरोधी, भिन्नता-विरोधी वृत्ति का सूचक है। समाज में और साहित्य में यह विरोध अनिवार्य रूप से दो पीढ़ियों के अनवरत संघर्ष का रूप ले लेता है, जिसमें सदा से ही बीतती हुई पीढ़ी विफल और पराजित होनी रही है। यद्यपि इस बात से भी इन्कार नहीं किया जा सकता कि अपने ऐमे उग्र, तीखे विरोध से पुरानी पीढ़ी नये रचनाकारों को आत्म-संज्ञ, अधिक जागरूक और दायित्वशील बनाने में तो सहायक होती ही है।

किन्तु नयी कहानी को लेकर होनेवाली चर्चा के इस पक्ष के बावजूद, उसकी मान्यताओं और मूल स्वरूप को समझने का काम परम आवश्यक ही है और 'नयी कहानी' में क्या क्या है? यह प्रश्न चाहे जितने रोचक और पूर्वाग्रह से भरे न पृष्ठ जाते हों, आज के साहित्यकार को और कुछ नहीं तो स्वयं अपने बोध और आत्म-विरलेपन के लिए ही उसका उत्तर खोजना और गंभीर मनन द्वारा यथासंभव स्पष्ट करना चाहिए।

आरंभ में जिन गोष्ठियों का उद्गेल किया गया उनमें तथा अन्य चर्चाओं में नयी कहानी की आलोचना के रूप में जो बातें साधारणतः बही जानी हैं वे कुछ इस प्रकार की हैं : इन कहानियों में बहुत-से विदेशी 'अमूर्त' प्रभाव हैं, कथा इतनी नहीं, जितना विरलेपन है; चौकाने की प्रवृत्ति अधिक है; भावों, विचारों और भावों का अभाव नहीं तो उनकी अराजकता है; सामाजिक दायित्व से भागकर घोर व्यक्तिवादिता की प्रतिष्ठा है; नवीनता के लिए नवीनता है; स्वाधीनता के नाम पर उग्र रूप में 'सैन्य' के अस्वीय, कुत्सित, कुटाघात विमर्श की मरमार है; परंपरा की अवहेलना ही नहीं उसे बलपूर्वक निरुद्ध करने की प्रवृत्ति है; शिल्प की दृष्टि से अराजकता, विघटन, भीरुता और दुष्कृता तथा दुग्धता की प्रशंसा है; कहानी के मापदण्ड वाक्य के प्रति उपेक्षा ही नहीं, घृणा है।

(दुसरी ओर आज की कहानी में 'नयेन' की व्याख्या करने हुए कहा जाता है कि यहाँ वर्तने की कहानियों में मूल्य व्यक्ति अथवा मूल्य आत्मीय की अभिव्यक्ति होनी थी, यहाँ नयी कहानियों में व्यक्ति व्यक्ति की अथवा व्यक्ति के अन्तः-प्रलय अर्थों की ओर व्यक्ति आत्मीय की अभिव्यक्ति पर अधिक धन है। वर्तने की कहानी व्यक्ति को अथवा समाज को अपने-आप में देखती थी, आज उसे उसके परिवेश में देखने की प्रवृत्ति है, अथवा स्वयं परिचित ही, किसी के भी व्यक्ति के दिव्य की, कहानी का विषय हो सकता है। निम्नलिखित कहानी की तुलना में आज का)

कहानीकार अधिक जटिल यथार्थ को अभिव्यक्त करता है, नयी कहानी अधिक जटिल, सदिष्ट और उलझी हुई है। उसमें वर्णन पर, रचे हुए कथानक पर नहीं, बल्कि विरलेपण पर, किसी विदिष्ट भावदशा के चित्रण पर अधिक आप्रह है। बल्कि नये कहानीकार नेत्रमया कथानक, परित्र-चित्रण, 'बनाइमंरम' आदि पुरानी रुढ़ियों को छोड़ दिया है, उनके स्थान पर वह जीवन की किसी भी अनुभूति को अथवा उसके एक विन्दु, एक विमुद्ध मन स्थिति, घटना अथवा भावदशा अथवा विचार को लेकर कहानी लिख सकता है और लिखता है।

वास्तव में देखा जाय तो ये सब व्याख्याएँ-स्थापनाएँ आज की कहानी के अलग-अलग अंश-सत्यो को प्रगट करती हैं और उनमें से किसी एक पर ही आप्रह करना नयी कहानी की उपलब्धि और रूप को, उसकी नवीनता और आधुनिकता को भीमिन करना है। सम्भवतः उन सबको एक साथ रखने और कहने से न केवल नयी कहानी बल्कि समस्त समकालीन साहित्यिक अभिव्यक्ति की मूलभूत विशेषताओं पर प्रकाश पड़ता है। किन्तु इनमें कोई भी विशेषता ऐसी नहीं है जो सर्वथा अभूतपूर्व और मणीन से उतरी हुई नवीन हो, जो कम-से-कम बीजरूप में पूर्ववर्ती कथा-साहित्य में वर्तमान न रहो हो। आज का कथा-साहित्य स्वाभाविक रूप में विचार और भाव, चिन्तन और अनुभूति, व्यक्ति और समाज की उन सभी अन-पाराओं की परिणति और प्रतिफलन है जो प्रेमचंद के बाद से हमारे कथा-साहित्य में प्रगट हुई। और पिछली पीढ़ी के कथाकारों से नये कहानीकार का इतना तीव्र मर्षण, अपने स्वस्थतम रूप में, एक हृद तक निश्चय ही, इसी कारण है कि नया कहानीकार उस दाय को अस्वीकार करता है अथवा करता जान पड़ता है। आज का कथाकार उसी भूमि पर खड़ा है जो जैनेन्द्र, अनेय, इलाचन्द्र जोशी, मशपाल आदि ने अपने इन से प्राचीनतापरक तत्त्वों से संघर्ष करके संयार की थी। नयी कहानी उतनी परम्परा-विच्छिन्न नहीं है जितने कुछ नये कहानीकार अपने जोश में सिद्ध करना चाहते हैं; और परंपरा के इस दान को स्वीकार किये बिना उन आयातों की सही रूपरेखा नहीं स्थापित हो सकती जो नये कहानीकार ने आधुनिक सदर्भ में, आज की परिस्थितियों में परिचित प्रवृत्तियों को गहनतर, समनतर और सूक्ष्मतर अथवा व्यापकतर बनाकर प्रस्तुत किये हैं।

संपूर्ण व्यक्ति अथवा संपूर्ण आदर्श की अभिव्यक्ति की बात को ही ले लीजिये। क्या सचमुच जैनेन्द्र और मशपाल की कहानी में संपूर्ण व्यक्ति और संपूर्ण आदर्शों की अभिव्यक्ति है? या जैसा उस दिन मन्मथनाथ गुप्त ने कहा, "बया चरत् के देवदास का चरित्र संपूर्ण या आदर्श व्यक्तित्व का रूपायन है? व्यक्ति की काले और सफ़ेद के दाय एक साथ दोनों रंगों में, दोनों आयातों में देखने और चित्रित करने की प्रवृत्ति के साथ ही साहित्य में व्यक्तित्व का एक नया रूप उभरना शुरू हो जाया है। हम सभी एक साथ ही कई व्यक्ति हैं। कहानी

लेखक उन मकसदों तक साथ अग्रगण्य-अग्रग, अनगिनती मिश्रणों, व्यक्तियों और अनुशासनों में दिशा मकता है। पुराने कहानीकारों में भी ऐसे विभिन्न मिश्रण हैं जो मानव-व्यक्तिगत को अधिक-से-अधिक और कम-से-कम दोनों श्रेणियों पर विभिन करते हैं। शायद यह कहानीकार के ये मिश्रण अलग हैं, मजबूत, व्यक्तिगत का एक और भी आपात यह प्रस्तुत करना है जो पढ़ने सूट जाता रहा हो, अथवा उन क्रांति को शोच देगा हो जो पढ़ने अनिवार्य रूप से कहानी में गिरा आने से। यह इन-विषय भी होता है कि आज का इमान पिछली पीढ़ी की अज्ञाना अन्य प्रकार के अतिरिक्त दबावा के विमोचन, जग और सामान्य तो है ही, उनके कान में आत्म-मजबूत भी नहीं उभरता है। ऐसे व्यक्ति की अनुभूति अपनी ठोस सुनिश्चिता में भिन्न हो जाती है; पर पढ़ने व्यक्ति की अनुभूति किसी गुरुणा की थी, यह नहीं लगता। गया कहानीकार विमोचन मयी मानवता को नहीं विभिन करता—मानवता को पीढ़ी-दो पीढ़ी में बदला भी नहीं करता, बल्कि यह पुराने बुनियादी दबावों और तनावों के माध-माध कुछ नये अतिरिक्त तनावों को प्रस्तुत करने लगती है।

(आदशों की अभिव्यक्ति को समझा भी हमने भिन्न नहीं। यह कहना निरा दम है कि नया कहानीकार आदशों को चुनौती देता है जबकि पिछली पीढ़ी का लेखक संपूर्ण आदशों की अभिव्यक्ति करता था। अपने समय में स्वीडिश जिनने सामाजिक वैयक्तिक, राजनीतिक, धार्मिक आदशों को चुनौती जेनेन्द्र या महापाल या अज्ञेय ने दी, उनकी संस्था बहुत बड़ी है—चाहे वे स्त्री-पुरुष के संबंधों को लेकर हो, चाहे व्यक्ति की स्वाधीनता को लेकर हो, चाहे समाज में प्रतिष्ठित वचना, पाखंड और झोंग को लेकर हों। असल में हर पीढ़ी का समय साहित्यकार अपने युग में स्वीकृत चली आती किन्तु जराग्रस्त मान्यताओं को चुनौती देता है और सीधे-सीधे अथवा निहित रूप में अन्य मूल्यों की स्थापना करता है। किन्तु परवर्ती पीढ़ियाँ फिर इन नये स्थापित मूल्यों का भी, कम-से-कम उनके कुछेक पक्षों को, चुनौती देने लगती हैं। दोनों पीढ़ियों में भिन्नता इस बात में नहीं कि एक मान पर चलती है और दूसरी चुनौती के साथ; वह इस बात में है कि वे भिन्न-भिन्न मान्यताओं को चुनौती देती हैं, बल्कि शायद परवर्ती पीढ़ी उन्हीं मूल्यों को सतकारसे लगती है जो पूर्ववर्तियों ने अपने पूर्ववर्तियों से संपर्क करके स्थापित किये थे। दो पीढ़ियों के सीधे मतभेद का एक मूलभूत स्रोत इसी बिन्दु पर है जो सभ्यता कभी मिट नहीं सकती। यह स्वाभाविक ही है कि पुराने कहानी-लेखक चाहे जितने समयानुकूल हों, फिर भी अंततः वे बहुत-से उन्हीं मूल्यों की स्थापना अपने साहित्य में किये जाते हैं जिन्हें नया पीढ़ी चुनौती दे रही है। प्रेम, काम, राजनीति, सामाजिक परिवर्तन सभी क्षेत्रों में आज बड़े मौलिक प्रश्न और संशय 'मन' को प्रस्तुत किये हुए हैं जिनके उत्तर लगे जो हों पर पुरानी मान्यताओं से नहीं मिलेंगे। आज के मनुष्य की चेतना जिन अतिरिक्त दबावों से लड़ी जाती है उनमें से कुछ तो नये हैं ही,

कुछेक का रूप नया है, फिर चाहे वह नवीनता अच्छे के लिए हो या बुरे के लिए। इस प्रयत्न से आँख मूंदकर आज के साहित्य का समुचित मूल्यांकन तो दूर, उसके प्रेरणा के स्रोतों और रूपों का सही आकलन तक नहीं हो सकता। किन्तु ठीक उसी प्रकार इस सत्य से आँख मूंदकर भी नहीं कि आज के नये-से-नये दबाव भी एक सम्बन्धी प्रक्रिया की नवीन परिणति है, किसी शून्य में से हठात् उद्भूत नहीं।

आज की हिन्दी-कहानी की जटिलता का विशेष स्वरूप और रहस्य इसी मूय में है। यह कहना बहुत अनुपम्वृत न होगा कि इस जटिलता का एक रूप जैनेन्द्र में भी देखा जा सकता है। उनकी कई कहानियाँ बेहद उलझी हुई, बल्कि दुल्लु भी हैं। दूसरी ओर आज की जटिलता या दुल्लुता का रूप कुछ दूसरा है, उसके कारण भिन्न हैं, और फलस्वरूप प्रभाव भी सायद भिन्न हैं। अब नयी कहानी को अत्यधिक विदलेपनात्मक कहा जाता है। पर क्या जैनेन्द्र की 'एक रात' और अज्ञेय की 'पगोडा बूझ' वर्जन-प्रधान कहानियाँ हैं? इलाचन्द्र जोशी की कहानियों में क्या मनोविदलेपन की कमी है? पर आज की कहानी उन सबसे भिन्न है इस विदलेपन के प्रयोग में, और उस प्रयोग की निर्ममता में, उस प्रयोग के अवलम्बन की अर्थात् उस व्यक्ति की भिन्नता में जो पहले की अपेक्षा कहीं अधिक उलझा हुआ है, अपने-आप से और अपनी परिस्थितियों से कहीं अधिक बेजार है, और साथ ही यह सब सच ही महसूस करके और भी अधिभ्रष्ट है।

पिछली कहानी के साथ नयी कहानी के इस दोहरे सम्बन्ध की चेतना उस प्रश्न को भी स्पष्ट करती है कि 'नयी' कहानी क्या केवल समय में ही 'नयी' है? क्या केवल इसीलिए नयी है कि उसके लेखक नये हैं? सन् १९६३ में लिखकर भी पुराने लेखक जिन भावभूमियों पर, जिन मान्यताओं पर स्थित हैं वे नयी नहीं हैं, नये कहानीकार उन्हीं मान्यताओं को चुनौती दे रहे हैं जिन्हें पुराने लेखकों ने किन्हीं समय निहित अथवा प्रत्यक्ष रूप में स्थापित किया था; अथवा यों कहें कि वे पुराने लेखकों की मान्यताओं की, चुनौतियों की उस सीमा तक ले जाने के लिए, उन्हें इतना व्यापक कर देने के लिए, कटिबद्ध हैं कि वे उनके मूल प्रणेतारों को ही भिन्न लग उठती है। नये कहानीकार पुरानी क्रान्ति को नये क्षेत्रों तक ले जाने के कारण पुराने से जुड़कर भी नये हैं। पुराने कहानीकार आज के क्षण में लिखकर भी, अपनी ही वर्तनाओं की सीमा के कारण पुराने हैं।

(कहानी में पुरानी मान्यताओं का यह विघटन अथवा विस्तार कहानी के सिल्प के विषय में भी उतना ही सत्य है। जैसा पहले कहा गया, कथानक, चरित्र-चित्रण, वातावरण, अन्धितियाँ, भाटकीय अन्त, आदि सगम्य सभी शास्त्रसम्मत मान्यताएँ, जिनका प्रेमचन्द के बाद शिथिल होना प्रारम्भ हुआ, अब एबदम ही टूट गयी हैं। प्रत्येक अनुभूति अथवा कथ्य अपना स्वयं निर्धारित करता है और इसलिए उसमें विविधता का कोई अन्त ही नहीं, बल्कि ये रूपगत विविधताएँ अनिवार्य हैं।

बहुत-से पुराने लेखकों को, और पाठकों को भी, इसीलिए बहुत-सी नयी समझ में नहीं आती। पर यहाँ यह स्मरण कराने में कोई बुराई नहीं। कठिनाई किसी समय जैनेन्द्र और ब्रजेश की कहानियों को लेकर होती। लोग इस बात को भूल गये हों, यह दूसरी बात है।

इस प्रकार यदि पूर्वाग्रह नहीं तो यह स्पष्ट है कि नयी कहानी ने कई हिन्दी-कथा के क्षेत्र को विस्तार दिया है। जैसे आंचलिक और कस्बाती ऐसे विभिन्न उपस्थित किये हैं जो हिन्दी-कहानी में बहुत कम थे। या कुछेक में व्यक्ति की मनोदशा के सूत्र उसके परिवेश में खोजे अथवा उसी के चित्रित अथवा व्यक्त किये गए हैं। (इन कहानियों में चित्रित व्यक्ति अनुभूति अधिक विशिष्टीकृत है—सामान्यीकरण अथवा व्यापकीकरण की समस्त साहित्य में कम होती जा रही है। साहित्य में सार्वभौमता का यह सर्वोपरि अपरिहार्य मूल्य अब नहीं रहा। आज का कहानीकार राजनीतिक से भी अपेक्षाकृत अधिक असंपृक्त और तटस्थ होता जा रहा है। राज आदर्शलोक (यूटोपिया) अंततः हमारी संवेदनाओं को शिथिल और निर्जीव देने हैं, वे उनकी धार कम कर देते हैं। आज के लेखक को यह किसी भी शीघ्र दृष्ट नहीं।

आज की हिन्दी-कहानी के विषय में यह विवेचन नयी प्रवृत्तियों के मूल को लेकर है, उनकी उपलब्धियों को लेकर नहीं। साहित्य अथवा कला सृजनारम्भक कार्य का नया युग अपनी गति की मौलिक आवश्यकताओं से होता है और इस दृष्टि से अनिवार्य होता है। उपलब्धियाँ बहुत बार बहुत हद तक व्यक्तिगत प्रश्न होती हैं। शेक्सपियर, टॉल्स्टाय, रवीन्द्रनाथ, शारदचन्द्र, प्रेमचंद एक युग को अभिव्यक्त करने पर भी, किसी युग-विशेष की सर्वथा अनिवार्य नहीं। ऐसी प्रतिभाएँ सम्पूर्णतः युग-मापेक्ष नहीं होतीं। किन्तु यह बहुत ही सार है कि कोई साहित्यिक युग उपलब्धि का कोई उच्च स्तर हुए बिना भी अधिक अनिवार्य हो। किसी साहित्यिक विधा का अथवा सम्पूर्ण साहित्यिक गतिविधि का वास्तविक स्वरूप और उसकी अनिवार्यता और सार्वकता सम्पूर्ण उपलब्धियों की तुलना में उन्नत जाना अनावश्यक ही नहीं, भ्रामक और धाँसा भी हो सकता है।

आज की कहानी

परमानन्द श्रीवास्तव

हमारी समझ से स्वतन्त्रता-प्राप्ति के समय को, प्रेमचन्दोत्तर आधुनिक कहानी और इस आधुनिक कहानी की ही परिणति आज की नयी कहानी के बीच की, विभाजक रेखा मानना चाहिए। इसके निश्चित कारण हैं कि स्वतन्त्रता से पहले की कहानी में व्यक्त कहानीकार की निजी समस्या मानव-समस्या नहीं बन पाती। कहानीकार का आत्मविभाजन मानव के समग्र विस्तार की अपनी रचना-प्रक्रिया में आत्मसम्यक् नहीं कर पाता और वह सचमुच घटित होती हुई जीवन-परिस्थितियों के प्रति जब-तब उदासीन भी दिखाई पड़ता है। आज आलोचकों ने इसी दृष्टि से कलात्मक साधना की क्रिया की स्वतन्त्र मानते हुए भी वास्तविक जीवन के बहुतर सन्दर्भों के संवेदनारमक ज्ञान पर बल देना चाहा है।^१ कहा जा सकता है कि उसके अभाव में ही, स्वतन्त्रता से पहले के कुछ कहानीकार सामाजिक समस्याओं की प्रतिक्रिया को अपनी रचनात्मक चेतना का स्वाभाविक अंग नहीं बना सके हैं। स्वतन्त्रता-प्राप्ति के ठीक बाद तो सिमित मध्यवर्ग में अक्सरवादी चेतना ही दिखायी पड़ती है, पर १९५० तक आते-आते हम अनेक कठिनाइयों और समस्याओं के होते हुए भी एक स्वाभाविक आस्था का उन्मेष देखते हैं। विश्व-राष्ट्रों के बीच भारत के बढ़ते हुए विश्वासयुक्त सम्बन्धों के कारण आज के कहानीकार (व्यापक अर्थ में रचनाकार) में रचनात्मक चेतना की विकास-प्रक्रिया में त्रिमुखी संधर्ष का बोध प्रत्यक्षतः दिखायी पड़ता है। इस प्रक्रिया में पहला संधर्ष अभिव्यक्ति के लिए संधर्ष है। दूसरा निजी चेतना को अधिकाधिक मानवीय संवेदना से सम्बद्ध करने के लिए आत्मसंधर्ष है। तीसरा संधर्ष मानव-समस्याओं की अनुभूति प्राप्त करते हुए अपने जीवनानुभव को व्यापक और

१. "वास्तविक जीवन साधना के बिना कलात्मक साधना असम्भव है। यद्यपि कलात्मक साधना की, सापेक्षिक रूप से, अपनी स्वतन्त्र क्रिया और गति दुष्सा करनी है, किन्तु उसकी मूल प्रेरणा, उसके साथ उस जीवन-सम्यदा के घेरे होते हैं जो सम्यदा घटने-बढ़ने वास्तविक अर्थ में ही संवेदनात्मक रूप से अर्थों की जाती है और एक जीवन-उद्देश्यतात्मक बल-व्यवस्था के रूप में परिणत भी जाती है।"

मीउता बनाने के लिए है। गगन के इन विविध स्तरों की परिमिश्रित चेतना कहानीकार से जिगनी ही अधिक है वह सम्भावना ही उतना ही अधिक (संभवता के क्षेत्र में) महान है।

आज की कहानी में इन्द्रात्मकता और गन्देह, आत्मनिर्दिष्ट और विमात्रय में मुक्त त्रिम 'मनुष्यता' की अनुमूर्ति दिगार्या देनी है, वह स्वतन्त्र अनुमूर्ति है। ऐन की परिमिश्रित व्यवस्था, चेतना और गगन के 'कल्पित' विचारों के साथ इस अनुमूर्ति का घटन कारण-कार्य-अनुसंधान है। जो लोग साहित्य और कल्पनात्मक विचारों की चेतना को देन और जानि के जीवन की उद्यम और गमात्र के विचारों की चेतना से सम्बन्ध करके देखते हैं, वे आज की कहानी (जिगनी कासावधि मीमिन है—इतनी मीमिन, कि उस पर विचार प्रेमचन्द की कहानी की परिधि में ही दिया जाना है और सर्वमग्न कारणों में ऐसा ही करने आवश्यकता भी पड़ती है) की नयी उपलब्धियों को अन्य में समझने की आवश्यकता को स्वीकार करेंगे।

सन् १९४७ में हमने जो राष्ट्रीय स्वाधीनता प्राप्त की, उनके फलस्वरूप क और साहित्य-सृजन के क्षेत्र में सांस्कृतिक विकास के प्रति सजग एक स्वतन्त्र ज्ञानीय और उदार चेतना का उदय हुआ। राष्ट्रीय स्वाधीनता की प्राप्ति पश्चात् विकसित होनेवासी इस चेतना के साथ नये कहानीकार में त्रिम 'आत्मसजगता' का विकास हुआ है, वह सामाजिकता के विरोधी तत्त्व के रूप में नहीं और इस कारण उस पर नये आधार पर विचार करने की आवश्यकता है।

आज की कहानी के रचनाकार के अनुभव सीमित परिवेश में ही नि.शेष रह जाते, बल्कि बिम्ब-रचना के घरातल पर समूची ऐतिहासिक परम्परा की दृष्टि-क्षेत्र के अंग होते हैं। प्रेमचन्दोत्तर हिन्दी-कहानी की सीमित व्यक्ति-चेतना को आज की कहानी बृहत्तर और सामाजिक बना रही है, अतः उसकी उपलब्धियों की नयी सार्थकता को समझने और उसे ऐतिहासिक भूमिका में रखकर उसकी नवीनता की दिशाओं को पहचानने की आवश्यकता निरन्तर बनी हुई है। हमारी दृष्टि में मानवीय सम्बन्धों से प्रतिबद्धता आज के कहानीकार के रचनात्मक मानस की सबसे महत्वपूर्ण चेतना है, और उसे नवीन जनतान्त्रिक संस्कृति के विकास से बड़ा दल मिला है। हम अनुभव करते हैं कि आज की कहानी की उपलब्धियों और सीमाओं का मूल्यांकन इसी घरातल पर करना उचित है।

आज की कहानी का वैशिष्ट्य

आज की कहानी में सामाजिक अनुभवों के सूक्ष्म सार्थक उपयोग पर बल दिया जा रहा है, यह स्थिति आकस्मिक नहीं है। सफा-सुथरा युग की कहानी की सीमाओं की प्रतिक्रिया का सहज परिणाम है : आज की कहानी, जिसमें 'मनुष्य' और 'मनुष्य'

नामक दग्ध का अन्तर स्पष्ट है। आज का कहानीकार यथार्थ को विभाजित करके नहीं देखता, अपितु सम्पूर्णता में देखता है। अनुभूति के प्रति उसकी अतिरस्य मजगता अनुभूति-क्षण को समय के ऐतिहासिक परिप्रेक्ष्य में देखने की शक्ति प्रदान करती है। आज की कहानी में कथानक, चरित्र, वातावरण और प्रयोजन की साधक सांकेतिक अभिव्यक्ति केवल कलात्मक विवेचना या निपुणता के कारण नहीं है, बल्कि एक नयी संवेदनशीलता एवं नये यथार्थबोध से व्युत्पन्न है।

आज की कहानी में अनेक अनुभवों का, बल्कि जीवन के समस्त सन्दर्भों का सामग्रस्य एक ही बिन्दु पर दिखायी देना है। यही कारण है कि आज कहानी की विषयवस्तु को उसके केन्द्रीय विचार में अलग समझने की आवश्यकता का अनुभव किया जा रहा है। आज की कहानी में व्यक्ति रागात्मक अनुभव भी बौद्धिक अनुभव की ही निरूपित्री है। आज का कहानी-लेखक जिस प्रक्रिया से अपने अनुभव की सरिलिप्यता की व्याप्ति को मानवीय सत्य की सीमा तक पहुँचा देता है, उसका अध्ययन कहानी की भावनात्मक एवं रचनात्मक विवेचनाओं को समझने में दूर तक महापथ ही मरना है। आज की कहानी में व्यक्त यथार्थ की पीड़ा का समाधान मानसिक अगम्य या अवचेतन में निवास नहीं करता, बल्कि अधिक सचेत स्तर पर प्राप्ति किये गये उसके अनुभव में निवास करता है जो निरन्तर तीव्रतर होता जाता है। आज के कहानीकार के विषय-क्षेत्र विविध हैं, पर इस समस्त विविधता में लेखक का व्यक्तिगत अनिवार्यता बना रहता है।

जब हम आज की कहानी को इन दृष्टिक्रम में देखते हैं तो कहानी के रचनात्मक क्षेत्र में होनेवाले नये प्रयोगों का वास्तविक महत्त्व समझ में आता है और कहानी के 'नवीन' होने की आवश्यकता समझ में आती है। आज के कहानी-लेखक के सामने प्रेमचन्द की उम्र स्वयं सामाजिक दृष्टि (विजन) को नवीन सन्दर्भ प्रदान करने का प्रश्न था जो बीच के समय में नष्ट हो जाती थी। दूररी ओर, आज के कहानी-लेखक के सामने कहानी को इसके एकरस हमान से मुक्त करने का प्रश्न था और कहानी को उम्र गहन मनोविश्लेषण से पृथक् करने की आवश्यकता थी, जिसके फलस्वरूप कहानी रसायनिक रोमों का विश्लेषण बनकर रह गयी थी। इन्हीं आवश्यकताओं की पूर्ति के लिए कहानी को अपनी कलात्मक रचनाविधि में नयी विवेचनाओं को स्थान देना पड़ा। आवश्यक नहीं है कि आज की कहानी ने 'वस्तु' को अपना 'व्यवस्था' को अधिक-से-अधिक यथार्थवादी बनाने के लिए नहीं बल्कि वातावरण-निर्माण-सामना कहल की है, तथा वहीं विषय-वस्तु की विवेचना

१. "विषय के विवर का कोर अक्षर है जो कि मूल्य है सत्य-व से विवेक को कोर—
जो विवेक का कोर, जो विवेक विवेक जीवन-अनुभव होते हुए भी अपनी आवश्यकता के द्वारा
अन्य के महत्त्व में-इन्हीं-दोनों को लू लेते हैं।"

पञ्चायत की है और बड़ी बड़ी दोनों दल की विशेषताओं का एक साथ उपासक किया है। आज की कहानी में भूमिका अलग से मरी, कहानी में ही पापी का गहनी है।

आज की कहानी की कोई प्रापञ्च सीमा है जो बौद्धिकता का अडिगेर—जिसे कारण कहानी में दुष्टता आई है और कहानी का गुण गुण बाधित होता है, जिसे हम गहन मनेगी-पना कह सकते हैं। निम्नलिखित वचनों के अति आज के लेखक की दृष्टि भावनात्मक न होकर बौद्धिक है। पम्पु कहानी में जहाँ-जहाँ मरिचक होने-वाणी दुष्टता और भ्रमण्यता के लिए यह वर्णन या सम्पूर्ण वाक्य मरी है। दुष्टता के लिए सबसे अधिक आसक्ति कही होती है जहाँ कहानी-लेखक मौनिक होने की आकांक्षा में अनुभूति का मरुत पप छोड़कर मरुत्वपूर्ण चमत्कार और बौद्धिकता का उपयोग करने लगते हैं। राजेश्वर यादव की एकाधिक कहानियों में यह आसक्ति गहरी होती हुई जान पड़ती है। कहानी-लेखक को ऐसे प्रयोगों में बचना चाहिए जो उनके अनिवार्य प्रयोजन की गति में ही बाधक होते हैं। गानेश्वर, अर्ध-गर्भित भाषा, बिम्ब-विधान, प्रतीक-योजना आदि सभी विशेषताओं का उपयोग अन्ततः कहानी में जीवन-व्यथा के किसी अनुभूति-मरुत के चित्रण की दिशा में ही होना चाहिए जिसमें पाठक को प्रभावित करने की स्वाभाविक क्षमता हो। आज की कहानी की श्रेष्ठता का निर्णय इसी दृष्टिकोण से किया जा सकता है कि क्या जिन सबेदाओं तक पहले कहानीकार (उनके कथानक और चरित्र आदि) नहीं पहुँच पाता था, उनकी अभिव्यक्ति आज की कहानी में प्राप्त की जा सकती है।

आज की कहानी का अध्ययन करते हुए हम असंदिग्ध रूप से अनुभव करते हैं कि आशय और अभिव्यक्ति—दोनों ही दिशाओं में आज प्रयोग किये जा रहे हैं पर इस प्रश्न की उपयोगिता सतत रहेगी कि अन्ततः इन प्रयोगों की उपलब्धि कहानी या किसी भी साहित्य-रूप के लिए क्या है? यदि आज की जटिल बाल्य-विकृता की सबेदा को स्थापित करने के लिए ये प्रयोग कहानी में किये जा रहे हैं तो उनकी उपयोगिता स्वतः प्रमाणित है। निर्मल बर्मा की अत्यन्त प्रभावपूर्ण कहानी 'कुत्ते की मौत' इस दृष्टि से उत्कृष्ट-योग्य कहानी है जिसमें रिबो और मलामें जैसी सूक्ष्म प्रतीक-पद्धति का प्रयोग आसय और अभिव्यक्ति दोनों क्षेत्रों में किया गया है। कहानी के आरम्भिक वातावरण में ही यह विशेष अर्थवत्ता देखी

१. "बाहर रिससवर की मुलावम धूप है। जब कभी दरवाजा खुलता है, धूप का एक राविका-सा भस्म दरवाजा की तरफ भागता हुआ घुस जाता है, और जब तक दरवाजा दुबारा बन्द नहीं होता, वह भिमाने के नीचे कुक्का-सा बैठ रहता है।"

—निर्मल बर्मा : कहानी : मर्द, १८४६

२. "फिर यह भी एक रात है। घर के दरवाजे के ऊपर ऊपर लगे हैं। एक दूसरी मरमराती सी चीन्हा गुनगुना देती है। सन्नाटा सिहर जाता है, केवल घमसत के लिए। फिर सब पहले-सा शांत हो जाता है।"

—'सादिका' : नवम्बर ६९ : पृ. १२

जा सकती है जो आज की कहानी की रचना-प्रक्रिया को आधुनिक कविता की रचना-प्रक्रिया के निकट लाती है। यह कहानी वातावरण के समस्त तनाव की संवेदनात्मक प्रतिक्रिया को विवक्षित करती है, इसकी प्रयोगशीलता की यही दिशा है। यही कारण है कि कहानी बीच में ही किसी विशेष बिन्दु पर समाप्त जान पड़ती है।^१ पर यदि प्रयोग प्रयोग के लिए किये जा रहे हों, तो कहा जा सकता है कि कहानी उसके लिए उपयुक्त माध्यम नहीं है। जैसे 'सरलता' साहित्यिक श्रेष्ठता के लिए कारण नहीं हो सकती, उसी तरह दुर्लभ होने मात्र से कोई साहित्यिक कृति अश्रेष्ठ नहीं हो जाती। प्रेमचन्द-युग एवं उत्तर प्रेमचन्द-युग की कहानी के तुलनात्मक अध्ययन से हम इसी परिणाम पर पहुँचते हैं कि सरलता एक निरपेक्ष लक्षण है—वैसे ही, जैसे दुर्लभता।^२ पर दुर्लभ अस्पष्टता 'रचना' में साम्य तभी है जब वह किन्हीं आन्तरिक विवक्षताओं से उत्पन्न हो और 'रचनात्मक सार्थकता' की दृष्टि से उसका उपयोग किया गया हो।

यथार्थ की प्रतिष्ठा

यथार्थ के गहरे बोध ने कहानी की विषयवस्तु और उसके रूपात्मक विधान को कितना अधिक बदल दिया है, यह आधुनिक हिन्दी-कहानी के अध्ययन से प्रत्यक्ष है। कहा जा सकता है कि यथार्थ के समीप आकर ही कहानी 'नवीन' या 'आधुनिक' होती है या हो सकती है। पर, ध्यान देने की बात यह है कि कहानी में व्यवन होने-माला यह यथार्थबोध विज्ञान का सत्यान्वेषण नहीं है। यह यथार्थ-बोध अनुभूति-परक है जो हमें कहानी में व्यवन मानवीय परिस्थिति के ठीक सामने रख देता है। यह यथार्थ-बोध वह अनुभव है जो विशेष मानवीय परिस्थिति में लक्षित होनेवाले सम्बन्धों को ठीक-ठीक समझने की दृष्टि देता है। कहानी के चमिक-विज्ञान के तुलनात्मक अध्ययन के फलस्वरूप हम यह समझने में सफल हो पाते हैं कि जीवन के यथार्थ की व्यापक पकड़ 'कहानी' के अभीष्ट प्रभाव को कितना अधिक अर्थपूर्ण बना देती है। अधिक संवेदनशील कहानीकार के लिए यथार्थ का कहानी में रूपान्तरण एक सविशेष प्रक्रिया है। यथार्थ की दृष्टि कहानी की गहरी अनुभूति

१. '...एक छोटा सा दाया है आलोक का, जो सड़क के लैम्पोस्ट से कटकर यहाँ आ पड़ा है। मुनी की निगाह फिर है इस दायेरे पर, जैसे उम्रभर लूनी को पीता में कोई अन्नान सन्तान रहा हो और कोई लुके से भवकी आँख बचाकर उसे बहाँ छोड़ गया हो और अब वह किसी का नहीं है—एक खोखी हुई रीतानी का ढेर या महज एक अन्तर्द्वार, जिसे लूनी की चालु किनारे पर फेंककर पीछे मुड़ गयी है और वह बहाँ पड़ा रहेगा, जब तक दूसरा चालु फिर उमड़कर उसे भरने में नहीं लुके लेती...' — 'सरिका' : नवम्बर ६२, पृ० १२

२. '...निटरेरी एवनेलेस कैब नेट की टिचान्ड इन टर्म्स ऑफ बटन देट फॉर इन देमोस्ट्रेशन गूटल डिग्रीजिटी इन खोन्की ए फैंटर इन माई देर ब्रान्' ।

—सुभादकीय, 'द टर्म्स निटरेरी सुप्लिमेंट', ८ जून, १९९२

और उसकी रागात्मक संवेदनाओं को निरन्तर परिष्कृत करती रहती है और ममसामयिक जीवन-मन्दर्भों को एक विस्तृत ऐतिहासिक परिदृश्य के बीच देख सकने के लिए अपेक्षित चेतना प्रदान करती है। समय और सम्भ्यता के विकास के साथ यथार्थ की यह अनुभूति, संवेदना और चेतना, कला और साहित्य-सृजन की प्रक्रिया को कितनी दूर तक प्रभावित कर सकती है, आधुनिक हिन्दी-कहानी (प्राचीन कहानी की तुलना में) इसका उदाहरण है। आधुनिक कहानीकार के लिए कहानी अभिव्यक्ति होती है, मात्र घटना नहीं।^१ हम अनुभव करने हैं कि यथार्थ की भीतरी अनुभूति जिन कहानियों में अधिक गहरी होती है, उनके चरित्रों को एक ही साथ अनुभव के विविध स्तरों पर जीना पड़ता है। ऐसी कहानियों में ऊपर से देखने पर एक उल्लास (काम्प्लिकेशन) तो लक्षित हो सकता है, परन्तु भीतर से देखने पर कथानक में नयी अर्थवत्ता एवं नये परिपार्श्वों का उद्घाटन होता है।

कुछ आलोचकों की यह धारणा, कि यथार्थ की भूमि जीवन के लम्बे सपनों में ही सीमित है, अत्यन्त भ्रामक है और साहित्य-सृजन एवं उसके मूल्यांकन की अनेक समस्याओं को भ्रामक दिशा देनेवाली है। 'कहानी' के विकास-स्तरों से परिचित पाठक के लिए इस सत्य की अनुभूति प्राप्त करना कठिन नहीं है कि यथार्थ जीवन के संघर्ष-क्षणों में ही नहीं सीमित है—वह समस्त जीवन में निवास करता है। अतः एक युग का भी यथार्थ हो सकता है और एक क्षण का भी तथा, वे क्षण प्रेम के भी हो सकते हैं और प्रेमजनित दुःख के भी; घृण के भी हो सकते हैं और ईर्ष्या के भी। यहाँ क्षण को निरपेक्ष मानना आवश्यक नहीं है। सागा की सम्बन्धी कहानी 'ए सरटेन स्माइल' की नायिका अपने प्रेम-सम्बन्धों के बीच एक दिन अचानक ही इस प्रसन्न कल्पना से संपृक्त हो उठती है कि एक दिन वह जीविन नहीं होगी... उनके हाथ 'त्रिमयम रिम' को छू नहीं सकेंगे और न ही उसकी आँतों में मूरज की चमक होगी।^२ इस स्थल की उदाहरण मानकर कहा जा सकता है कि इस कहानी की नायिका के जीवन का यह विशेष यथार्थ-बोध अधिक भावात्मक आवेश का परिचायक है, वर इसे अ-यथार्थ मानने का कोई कारण कहानी में उपलब्ध नहीं है और यह नहीं माना जा सकता कि यह अनुभूति निरपेक्ष क्षण की है क्योंकि अन्ततः क्षण समय के प्रवाह की निरन्तरता का ही अंश है। लेखक के लिए यथार्थ की चेतना, अतिवार्थ रूप से मुक्त वर्तमान की चेतना नहीं है। कोई भी परिस्थिति, समय के व्यापक परिदृश्य में, लेखक द्वारा चुनी जा सकती है और उनकी अनुभूति-यथार्थता का अंग बन सकती है। जिन कहानियों में वर्तमान की

१. 'कहानी अभिव्यक्ति होती है, घटना मात्र नहीं। साव की कहानी, 'पामोका व मुंदेर' कहल-कल में काले का चुका है। - माई व. रवः का मूलक कोण है यहाँ के समये उ वन परिचित होता है।

— १५५९० (१९९०) = अर्थ में है। अथन संस्कृत. (१९९०) १०१, १०२

निष्प्रयोजनता व्यक्त की जाती है, उनमें भी वर्तमान की सम्पूर्ण चेतना सजीव हो सकती है और त्रिन कहानियों में वर्तमान के सभी व्योरे सकलित कर दिये गये हों उनमें यथार्थ की प्रतिमा (इमेज) का निर्माण तक दुर्लभ हो सकता है—इसके अनेक प्रमाण हिन्दी-कहानी में उपलब्ध हैं। नरेश मेहता की कहानी 'तथापि' पहले प्रकार की कहानी है जिसमें पास्त ने 'वर्तमान' को प्रयोजनहीन कहा है।^१ इस कहानी में जो स्थिति वर्तमान से पलायन की है, वही उसकी यथार्थता का अधिक मूल्य और अर्थपूर्ण बना देती है, यह इस कहानी के अध्ययन से प्रत्यक्ष है।

आधुनिक कहानी यथार्थबोध की जटिलतम समस्याओं से निरन्तर अनुप्राणित है, और उसके अनुसार, कहानी के कलात्मक विधान में पर्याप्त गतिशीलता भी दिखायी देती है पर कहानी को यथार्थ के अनि बौद्धिकीकरण से बचना चाहिए क्योंकि वह रमणीयता में बाधक हो सकता है। यह स्थिति पुनः है कि कहानीकार भी इस समस्या में अनभिज्ञ या अपरिचित नहीं है।^२

व्यक्ति और परिवेश का सघर्ष चेतन तथा उपचेतन मानसिक स्तरों को जिस सीमा तक प्रभावित करता है, उसका प्रभाव आज की कहानी में प्रत्यक्ष है। इन सभी मानसिक स्तरों की यथार्थ संवेद्य बनाने का प्रयत्न आज की कहानी की रचनात्मक संभावनाओं को निःसंदिग्ध रूप से आगे बढ़ाता है। इस यथार्थ संवेद्यता के अनुरूप भाषा-सत्त्वार का अभाव कुछ कहानीकारों की रचनात्मक कृतियों में पटकता है पर उसे देखते हुए निराश होने का कोई कारण नहीं दिखायी देता। निजी जीवन की अस्थिरता के कारण कुछ कहानीकारों की यथार्थ संवेद्यता में असंगति का बोध भी होता है। व्यक्तिगत में गठन का अभाव और सामाजिक-मनोवैज्ञानिक छद्म कुछ कहानीकारों की यथार्थ संवेद्यता को सम्पूर्ण अभिव्यक्त नहीं होने देती। पर आज की कहानी की रचनात्मक विकास-प्रक्रिया को देखते हुए इन सीमाओं से चिन्तित होने का कोई कारण नहीं है। आज की श्रेष्ठ कहानियों की रचना-प्रक्रिया को आकलन करने से ज्ञात होना कि उनकी यथार्थसंवेद्यता आत्मचेतना या आत्मानुभूति से प्रत्युत्पन्न है। श्रीराम साहू की कहानी 'बात की बात' के बसाखासिंह, शिवप्रसाद

१. (४) "चाहा था, सम्पूर्ण स्वयं से चाहा था, विनिम ! गुज में यह चौपरी की दूकान के पास, बाद में भागी ने मजाक में किया था किन्तु विनिमवाबू ! इस अनागत बनकर ही रह सकने हैं, निगन कदापि नहीं ! वदापि नहीं ! वदापि नहीं ! और वर्तमान तो अस्मंगति की सोचन है, निष्प्रयोजनहीन !!"
—'तथापि' में नरेश मेहता : पृ० ११८

(ख) "इन न नौ आज के पूर्व कभी थे ही, न हैं ही, कारण कि इमें तो होना है। यह होना ही हमें ही संगति दे, मूँछना दे।"
वही, पृ० ११८।

२. "मैं बार-बार सोचना हूँ कि हमारा साहित्य, हमारा सम्पूर्ण कला-कृतित्व यथार्थ के इस बौद्धिकीकरण से धाँकल है। यथार्थ को यथार्थतः प्रत्यक्ष कर सकने की धृमता को वह कुंठित कर रहा है।"
—'आत्मनेपद' : अक्षय, पृ० १३८

३. 'नयी कहानियाँ' : पृ० ३६१, पृ० ३३।

गिट की कहानी 'जीने' की गुणावो, निर्मल वर्मा की कहानी 'तीसरा गवाह' की नीरजा आदि परिचों का निर्माण यथार्थ-गवेषणा के विभिन्न स्तरों का उद्घाटन कर रहा है—पर इन कहानियों में भी निर्मल वर्मा की कहानी की यथार्थ-गवेषणा अधिक गहन और तीव्र है क्योंकि वह आत्मवेदना पर ही आधारित है। प्रेम और गहानुभूति के होने हुए भी कोई-रूप में बिनाये गये दम मिनट नीरजा के निर्णय की एकात्मक बहस देने है^१। यह निर्णय-परिवर्तन की प्रक्रिया यथार्थ की जिननी गहरी गवेषणा का उद्घाटन करती है उस पर विचार करने में कहानी का रचनात्मक अर्थ हमारे लिए और भी महत्वपूर्ण हो जाता है।

आज के कहानीकार का यथार्थबोध सम्पन्ना के मोनोपेन को मधुबे प्रभाव के साथ व्यक्त कर देना है और मानवीय सम्बन्धों को झुटसानेवाली सम्पन्ना पर गहरा व्यंग्य करता है। दोसर जोशी की कहानी 'दागू' इस घरायश की महत्वपूर्ण कहानी है जिसमें 'विश्व' 'विचार' में और 'विचार' 'व्यंग' में बदल जाना है। 'दागू' सम्बोधन इस कहानी में एक प्रतीक है जिसके द्वारा पहाड़ी बाप 'अपने छूटे हुए गाँव के अतीत, ऊँची पहाड़ियों, नदियों, ईजा (माँ) ... बाबा ... दीदी ... भुलि (छोटी बहन) ... दागू (बड़ा भाई)'—सबको पा सेना चाहना है पर नागरिक सभ्यता उसे इस काल्पनिक प्राप्ति से भी वंचित रखती है। व्यंग्य की यह निर्मल सत्यता आज की कहानी की महत्वपूर्ण उपलब्धि है।

सांकेतिकता

प्राचीन और नवीन कहानी के तुलनात्मक अध्ययन के आधार पर हम मान सकते हैं कि प्राचीन कहानी से आधुनिक कहानी की विशिष्टता बहुत-कुछ इस पर निर्भर करती है कि किस सीमा तक उसमें सांकेतिकता का विस्तार पहले से भिन्न स्तरों पर हो पाता है। इस अर्थपूर्ण सांकेतिकता का सही उपयोग में ही कहानीकार कर पाते हैं जिन्हें कहानी में व्यक्त कथानक, चरित्र, संवेदना और वातावरण के भीतरी सम्बन्धों की सही पहचान होती है।

१. 'नयी कहानियाँ' : फरवरी, १९६१, पृ० ३३

२. कल्पना : मार्च १९५८ : पृ० २२

३. किन्तु उसी क्षण मुझे लगा मानो नीरजा के भीतर उन चन्द्र दिनों में एक अजीब-सा परिवर्तन आ गया था, और मुझे एक बहुत पुरानी याद हो आयी—कोई भूला-भटका सा वय था कि जब मन फैसला कर लेता है। हर छोटी-सा फैसला एक सखी राह तक फैसलता रहता है और जिन्दगी सज्ज हो जाती है।"

—तीसरा गवाह : निर्मल वर्मा । 'कल्पना' : मार्च १९५८, पृ० १०

४. दागू : जोशी का पत्रवार—दोसर जोशी, पृ० ११

५. वही, पृ० १३

सांकेतिकता के विभिन्न स्तरों का विकास आज की हिन्दी-कहानी की एक महत्वपूर्ण उपलब्धि है। पर, यह सोचना किसी सीमा तक भ्रमपूर्ण है कि इस सांकेतिकता का उदय पिछले दशक के कहानीकारों के वृत्तित्व के प्रकाश में आने में हुआ। प्रमाद और प्रेमचन्द ने बहुत पहले कहानी के लिए सांकेतिकता की सार्यकता पर बल दिया था। प्रेमचन्द के दक्कनियों और उनकी विकासकालीन कहानियों में तथा प्रमाद की विकासवालीन कहानियों में इसके प्रमाण उपस्थित हैं। 'पूँस की रात' और 'कफन', 'पुरस्कार' और 'आकाशदीप' तथा 'उसने कहा था'—सांकेतिक अर्थवत्ता का श्रेष्ठ उपयोग प्रस्तुत करनेवाली कहानियाँ हैं। इसी दृष्टि से वे आधुनिक कहानियाँ हैं—अज्ञेय और यज्ञपाल की कहानियों की तुलना में भी।

निश्चय ही आज की कहानी में सांकेतिकता का अधिक सूक्ष्म उपयोग किया जा रहा है और यह कथन युक्तिपूर्ण है कि आज की कहानी सकेत करती नहीं, बल्कि सञ्केत है।^१ पर ऐसी कहानियाँ जो सकेत करती न हों, सकेत हों, बहुत कम हैं। अधिकतर कहानियाँ रचनात्मक से अधिक चमत्कारपूर्ण सम्बन्धों की सृष्टि में ही अपने प्रयत्न की सीमा समझती जान पड़ती हैं।

'कहानी' में व्यक्त सांकेतिकता का मूल्यांकन करते हुए हम प्रश्न पर भी विचार करना उचित है कि सांकेतिक होने के प्रयत्न में कोई कहानी अनिश्चय दुर्बल तो नहीं हो गयी। 'कविता' में व्यक्त दुरुह सांकेतिकता के पक्षधरों का कहना है कि आज की कविता विशेष भावक-वर्ग के लिए है। पर 'कहानी' में सांकेतिकता के सूक्ष्म उपयोग के पक्षधर भी संभवतः मानने होंगे कि 'कहानी' में तो विशेष भावक-वर्ग के लिए थी, न उसका होना आवश्यक और उचित है। संकेत कहानी में हो, तो ऐसे हो जो 'कहानी' के मर्म को एक अपूर्व साक्ष्यिक्ता की युक्ति से व्यञ्जित कर दें।

सांकेतिक अर्थवत्ता से मुक्त होने पर ही, आज की कहानी सीधी चेतना तथा अनुभूति के गहरे स्तरों की छाने में समर्थ हो सही है। आज के कहानीकार के व्यक्ति-मन और परिवेश में जो विरोध भी है उसे मकेनो द्वारा ही व्यक्त किया जा सकता है। आज की कहानी मोन्दर्यानुभूति के उम स्तर की कहानी है जिसमें रचनाकार 'बन्द कमरे की गिड़की से आने हुए धातोरक की देखकर अपनी मवेदना के सहारे हो' मूर्त कर लेता है। राजेन्द्र यादव की कहानी 'प्रतीक्षा' में हम पाते हैं कि सैयद नन्दा को बीच में सावर स्वयं ओट हो जाता है और गीता के मन में निहित यौन कूटाओं के सारे स्तर नन्दा के प्रति उमड़ी मार्मिक आसक्ति और व्याकुलता के सबेले द्वारा उद्घाटित कर देता है। यह विशेषता आज की सभी श्रेष्ठ कहानियों में देनी जा सकती है कि रचनाकार पात्रों को अर्थवत् तर्क-सपत्ति में मोहित करने के स्थान पर उनकी गति को विशेष 'मकेन' की दिशा में मोड़कर स्वयं लक्ष्य हो जाय। 'प्रतीक्षा' कहानी में यह देखकर कि नन्दा और

१. 'ज्यादा कहानी : मने प्रश्न' जानवरियाँ—'कहानी', जनवरी १९६६

हर्ष के उन्मुख प्रेम-व्यवहार और तन्मय विसर्जन नहीं, गहरी तृप्ति का अनुभव होता है, गीता के मन परिचय प्राप्त होता है। गीता, नन्दा के प्रति अपरिचय प्राप्त होता है। गीता, नन्दा के प्रति अपरिचय प्राप्त होता है। गीता, नन्दा के प्रति अपरिचय प्राप्त होता है।

सांकेतिकता आज की कहानी की मूलम रचना-प्रक्रिया के 'पर्यन्त' बनाती है—यही उसका वैशिष्ट्य है। आज की कहानियों में एक वस्तुभेदी दृष्टि दिखायी देती है जो 'वस्तु' को ही प्रतिक्रियाओं को भी मूल ग्राह्य तक जाकर देखने की तीव्र प्रेरणा आधुनिक रचनाकार के भीतर एक प्रकार के मानसिक प्रत्यावर्तन कराकर बनी रहती है। सांकेतिक अर्थवत्ता के द्वारा ही वह अपनी प्रक्रिया में इस समस्या का समाधान प्राप्त करती है। प्रतीक-योजना एवं विश्लेषण

प्रतीक-शोजना एवं बिम्ब विधान

अपना के नये माध्यम की शक्ति में आज का कहानीकार नये और उ
प्रयोगों का अन्वेषण करता है। 'रचना' में प्रवृत्त अन्वेषणों का यह प्र
पद्धति द्वारा ही व्यक्त करना चाहता है। प्रतीक की विनिष्टता उनके लिए म
प्रतिभा की नहीं, समस्त रचनात्मक अनुभवों का रूप देने के लिए व्यक्तित्व
में विपन्न अवस्थित होता है वह 'प्रतीक' को सम्मिलित कर देने से ही सम्भव
ता है।
आकाश और उर्वर होना है 'प्रतीक' के लिए।
के लिए सम्भव है।

आचार्य जी उचिष्ठ होना है 'प्रतीति' को साध्य बनाना चाय; सत्यार्थ के लिए, सत्यार्थ के सुदृढ स्वरों के उद्घाटन के लिए साधन ही निम्न क्रम में दे दिया है, "महत्त्वपूर्ण"।

उमसे मिलनेवाली अनुभूति की गुणात्मकता में होता है।^१ आज के कहानीकार में प्रतीक-विधान के उपयोग की सही दिशा का बोध है। मार्कण्डेय की कहानी 'तारों का गुच्छा' में अपूर्ण इच्छाओं के प्रतीक-रूप में ही गदराये हुए आसमान में से तारों के एक गुच्छे के तोड़ लिये जाने की कल्पना की गयी है—“जाने क्यों उसे लगता है, जैसे खिड़की के पास से गदराया आसमान झुक आया है और वह खिड़की बन्द किये बंठी है। क्यों न वह तारों का एक गुच्छा तोड़ ले ? कहीं उसने माँग ही लिया तो क्या होगा और वह चारपाई से नीचे उतरकर खिड़की खोल देती है। सबकुछ, रेल की ऊँची पटरियों पर तारों का घोंस पुत गया है और दूर आसमान के सीमान्त में उसकी नुकीली धार घँसती चली गयी है।”

राजेन्द्र यादव की कहानी 'प्रश्नवाचक पेड़' में प्रश्नवाचक पेड़ जीवन और प्रकृति के गहरे असन्तुलन या असंगति का प्रतीक है यद्यपि कहानी के चमत्कारपूर्ण घुमावों के बीच प्रतीक का प्रभाव इस प्रकार खो गया है कि वह अन्त में पाठक को आघात की भाँति लगता है। प्रतीक का यही दृष्ट हो सकता है। तब भी कहानी की सम्पूर्ण रचना में कुशल अभिव्यक्ति-संयम का उपयोग आवश्यक था।

आज का कहानीकार युग की मनोवैज्ञानिक स्थितियों की जटिलता को व्यक्त करने के लिए विम्बों के अर्थपूर्ण उपयोग पर अधिक बल देता है। भावबोध के विशेष स्तर के अनुरूप टूटे असम्बद्ध विम्बों को भी सम्पूर्ण सार्थकता में उभार-ना-सकने का प्रयास आज की कहानी की रचना-प्रक्रिया का महत्वपूर्ण अंग है। विम्ब-रचना की प्रक्रिया पर ध्यान देने से ज्ञात होता है कि यह प्रयास एक कठिन रचनात्मक संकल्प है। रचना प्रत्यक्ष संवेदना की अभिव्यक्ति से आगे आकर विशेष अनुभवों की अभिव्यक्ति हो, इसके लिए यह आवश्यक होता है कि रचनाकार अपनी मानसिक प्रतिक्रियाओं को समकालीन यथाथ के प्रकाश में देखे। तात्कालिक मानसिक प्रतिक्रियाओं को अधिक गहरे स्तर पर व्यक्त करने के लिए असम्बद्ध और टूटे हुए विम्बों को सम्पूर्ण सार्थकता में उपलब्ध करने का प्रयत्न आज के कुछ आत्मवेत्ता कहानीकारों में है, इसमें सन्देह नहीं।

१. 'आलनेपद' : अश्वेय, पृ० २१६

२. 'डाक्टर चरण ने बच्चे से टेकन-लेम बुझा दिया। बाहर चांदनी में वह बच्चा का प्रश्नवाचक पेड़ तिर मुकाये खड़ा कुछ सोचता सुनी खिड़की से साहब दिखाई दे रहा था। जो तिर एक बार धक्के से रह गया। उसे तो किसी तरह कटवाना ही पड़ेगा। माथुर का बान बाद भावी तो बच्चा का चेहरा भी सामने आ गया। एक अजीब-सा खरब दिमाप में उठा, चांदनी में बच्चा का टूँठ पेड़ कैसा लगता है जो..”

—‘प्रश्नवाचक पेड़’ (छोटे-छोटे ताजबजल और अन्य कहानियाँ)

—राजेन्द्र यादव, पृ० १५५

समसामयिक यथार्थ की जटिलता और परिवर्तनशीलता की पुष्टि में विम्ब-रचना की अर्थपूर्ण प्रक्रिया को समझने और अकनाने की पर्वतुक्ता आज के कहानीकारों की महत्वपूर्ण विशेषता है। आधुनिक परिस्थितियों की जटिलता में मानवीय अस्तित्व के मूलभूत प्रश्नों का समाधान पाने की इच्छा से प्रेरित आज के कहानीकार कल्पना को प्रतिबन्धित प्रतिशेष (कंड़ीगड रिपेनैक्स) तक ही सीमित नहीं रखता, बल्कि अनेक विम्बों के परिनिर्माण में उसका सतत उपयोग करता है। निर्मल वर्मा की कहानी 'लवर्स' के एक अंश पर विचार करें :

"उस शाम हम पैवेलियन के पीछे टैरेस पर बैठे थे। मेरे रुमात में उसकी चप्पलें बंधी थीं और उसके पाँव नंगे थे। घास पर चलने से वे गीले हो गये थे और उन पर बजरी के दो-चार लाल दाने चिपके रह गये थे। अब वह शाम बहुत दूर लगती है। उस शाम एक घुँघली-सी आकाशा आयी थी और मैं डर गया था। लगता है, आज वह डर हम दोनों का है, गेंद की तरह कभी उसके पास जाता है, कभी मेरे पास।"

'बजरी के दो-चार लाल दाने', 'घुँघली-सी आकाशा', 'गेंद की तरह का डर' ये विम्ब एक ही मानसिक प्रतिक्रिया की अभिव्यक्ति के लिए हैं; पर एक में रूप की प्रत्यक्षता, दूसरे में रंग की सूक्ष्मता, तीसरे में सूक्ष्म पर विलक्षण सम्बन्ध-भावना दिखायी देती है। यह अपने-आप में प्रमाण है कि विम्बों के बहुविध उपयोग की सम्भावना का बोध आज के कहानीकार को है।

विम्बों की कहानियों में अर्थपूर्ण उपयोग करनेवाले नये लेखकों में, निर्मल वर्मा, राजेन्द्र यादव, मोहन राकेश, मार्कण्डेय, रामकुमार, कमलेश्वर, शिवप्रसाद सिंह, अमरकान्त तथा कृष्णा सोबती आदि प्रमुख हैं, जिन्होंने विम्बों का उपयोग कहानी की कथावस्तु और रूप के परिनिर्माण की दृष्टि से किया है। आधुनिक कहानी के अन्तर्गत उपलब्ध विम्ब-बहुल पारदर्शी भाषा के अर्थपूर्ण उपयोग को देखते हुए यह सहज ही कहा जा सकता है कि सूक्ष्म-से-सूक्ष्म इन्द्रियबोधों की अभिव्यक्ति के लिए जैसी अर्थपूर्ण क्षमता आज की कहानी में उपलब्ध है, पहले इस रूप में कभी नहीं थी। विम्ब-विधान का साधक उपयोग करने वाले आज के कहानीकार वस्तुओं के पीछे छिपे हुए गहरे यथार्थ की नयी खोज के प्रति, पहले के कहानीकारों की तुलना में वही अधिक व्याकुल एवं चेष्टावान् दिखायी देते हैं।

[हिन्दी-कहानी की रचना-प्रक्रिया : (१९४५)]

[२]

विकास और विश्लेषण

आज की हिन्दी-कहानी : प्रगति और परिमिति

शिवप्रसादसिंह

हिन्दी-कहानी को भाग्यवश उन परिस्थितियों से नहीं गुजरना पड़ा, जो यूरोपीय कहानी के सामने खेन्द और अर्थ जागृक कथाकारों के आगमन के पहले खड़ी हो गयी थी। व्यक्तिवाद के अत्यन्त घुणित और उच्छृङ्खलित रूप की सर्वत्र प्रधानता थी, जो एक ओर कण्ठ मन के खड्गित व्यक्तित्वों के चित्रण को प्रेरणा दे रहा था, तो दूसरी ओर फ्राइड, सेक्स, एडवेंचर और साहसिक रोमांस के नाम पर बकावा दे रहा था। हिन्दी में प्रेमचन्द के उदय के कारण इस प्रकार की प्रवृत्तियों को कारण नहीं मिली। प्रेमचन्द ने अपनी सुधारवादी दृष्टि और यथार्थवादी चेतना के बल पर हिन्दी-कहानी को जीवन के निष्कट रास्ता दिया। गणित और प्रागम्भिक विज्ञान के विनास की पृष्ठभूमि में रेने देकार्त-जैसे दार्शनिकों ने प्राचीन सत्कारों और मिथ्या भाव्यताओं के आवरण को पारकर 'मनुष्य की बुद्धि' की प्रधानता घोषित की। विज्ञान और धर्म के युद्ध में विज्ञान जीत गया। धर्म की मान्यताएँ या तो अनावश्यक होकर टूटने लगी या अपने अस्तित्व की सुरक्षा के लिए अपने ही विज्ञान-नाशक प्रमाणित करने का प्रयत्न करती रही। सुधारवाद इसी दमन की देन थी। विज्ञान के क्षेत्र में नयी छवियों का उदय हुआ, जीवन उनमा और इसी बीच दार्शनिक का विकासवाद, पायड का मनोविज्ञान, प्रगतिवाद अस्तित्ववाद और मार्क्सवाद-जैसी विचारधाराएँ नाना रूपाकारों में प्रसरित हुईं। इन दमनों के पीछे मानव-मन का परिवर्तन स्पष्ट था। कथा-साहित्य में इस उसभन और उद्वेगन का प्रतिबिम्ब देखा जा सकता है। प्रेमचन्द के बाद इस परिस्थिति समाज-मन के चित्रण का भार जेनेट, अरेय, यशपाल, अरब आदि कथाकारों के दृष्टि में आया। प्रेमचन्द की कठोरता इनको न मिली, महाराष्ट्र में ये अवसर उभरे। इनकी कहानियों में व्यक्तिवादी स्वर की प्रधानता थी। टूटे हुए अमकन जागृतकारी नायकों की प्रधानता इस बात का गन्तव्य है। ये कथाकार अपनी शुरू की रचनाओं में बाह्य जीवन में बिनाग के बावजूद विषमजीवन जीवन के कुछ अंगों का चित्रण करने में मग्न हुए। बिगु जीवन के विविध रङ्गों के कारण भीरे-भीरे इनकी कहानियों में दमन-मुक्त प्रवृत्तियाँ बढ़ने लगीं। जेनेट में यह विचारधीनता के नवाब के रूप

में आयी। अनेय ने प्रयोगों की नवीनता और घंटी के बल पर, यन्त्रालय ने दशकशतकियों और दशकशतकों पर व्यय करके तथा अनेय ने कुछ रोमैण्टिक संड-विशेषों के आधार पर अपना आकर्षण कायम रखा। कहानियों का लेखन पूर्ववत् जारी रहा, पत्र-पत्रिकाओं के कलेक्टर कच्चे-पक्के माल में भरे रहे। पर आधुनिकजनक रूप से ४०-५० के बीच कभी भी कहानी पर कोई चर्चा, विचार-विमर्श, लेखा-जोखा, सलगी-मामी नहीं उपजी। जीवनी-शक्ति के क्षय-काल में नाना प्रकार के पेंसेल कथाकार उभरकर सामने आये और ऐसा लगा कि हिन्दी-कहानी भी म्रिग, काइन और अधोमुखी रोमांस का प्राप्त बन जायगी। हिन्दी के कोई भी दो आलोचक दायद ही किसी बात पर एकमत होते हों, बाज्रपेयी, घमां और चौहान-जैसे आलोचकों में किसी बात पर मतभेद होना आश्चर्य की बात है, पर हिन्दी कथा-साहित्य के उस क्षय-काल के विषय में दोनों ही एकमत हैं। 'जन-जीवन की बहुरंगता, संपर्क-जन्य वास्तविक सम्बेदन इस प्रकार की कहानियों में नहीं हैं' (आधुनिक साहित्य, पृष्ठ २००) इस 'साठी-अम्बर साहित्य' की परम्परा बढती-फूलती रही। अब यह परम्परा अपने ह्रास की सीमा तक पहुँच गई है, और ज्यादा दिनतक हिन्दी पाठकों की बहलाया न जा सकेगा', (प्र० सा० की समस्याएँ, पृ० १२६) 'यह कहानी की परम्परा-भ्रष्ट प्रवृत्ति थी' (हि० सा० के अस्ती वर्ष, पृ० १६२)।

उपर्युक्त प्रवृत्ति के साथ ही प्रवृत्तिमूलक कथा-साहित्य की एक और श्रेणी भी दिखायी पड़ती है। इस समूह में उपर्युक्त कथाकारों की तरह बड़े नाम तो नहीं हैं, पर इस समूह का भी हिन्दी-कथा की मष्ट करने में कम हाथ नहीं रहा है। यह श्रेणी है राजनीतिक विचारधारा के प्रचारक लेखकों की। समाजवाद के नाम पर लिली हुई, नीरस, जुगुप्सित, निविधत सचि में डली हुई इन कहानियों का एक शीर्षक हो सकता है, 'लाल भंडा और मसाल'।

आज की हिन्दी-कहानी को इसी पृष्ठभूमि से देखना होया। आज के कथाकार के सामने एक प्रश्न था, कहानी को एक और पथभ्रष्ट होने से बचाना, जो सस्ते रोमांस और मन के गुहा-गह्वर में लुप्त होती जा रही थी, और उसे नारेबाजी से बचाना था, जहाँ कहानियाँ मशीनों के 'लार्ज-स्केल प्रोडक्शन' के स्तर पर बाजारों में भर रही थी, जिन पर कलाकार के हाथों के स्पर्श का नितान्त अभाव था। यह तो मैं नहीं कह सकता कि आज की हिन्दी-कहानी में ये दो प्रवृत्तियाँ सर्वथा समाप्त हो गई हैं, पर इतना मैं निःसंकोच कह सकता हूँ कि आज ये प्रमुख और मूल प्रवृत्तियाँ नहीं हैं। हिन्दी-कहानी पहले से कहीं ज्यादा संवेदनापूर्ण और नाना स्तर की जीवन-अनुभवियों से भरी हुई है, उसमें दुखी व्यक्ति के लिए मान नारेबाजी नहीं, सहानुभूति और दर्द भी है। मनोविश्लेषण के नाम पर रेखागणित की तरह संधान और उदाहरणों की विवृति नहीं दियायी पड़ती।

यद्यपि आज हिन्दी-कहानी जीवन के वही ज्यादा निबट है, पर अब भी बहुरंग-

सी ऐसी प्रवृत्तियाँ प्रबल दिशापी पड़ती हैं, जो नाना प्रकार की कलावादियों की जाड़ में हमारी हिन्दुओं की अतन्त तस्वीर प्रस्तुत करने का काम भी कर रही है। आज हिन्दी का शायद ही कोई ऐसा कहानीकार हो, जो यह दावा न पेश करता हो कि उसकी कहानियों में जीवन के नये स्पन्दन, नये माध-भूमिपौ, नये स्वर की अभिव्यक्ति दी गई है। किन्तु मुझे यह कहने में संकोच नहीं कि इन दावों की आड़ में या तो अपनी कमजोरी को छिपाने का प्रयत्न किया गया है या कि हम अपने को इतना सहो समझते हैं कि गलती को गलती मानना हमें स्वीकार नहीं है। कहानी में जीवन की अभिव्यक्ति को परधना और उसे स्पष्ट कर सबना आसान नहीं है, फिर भी हम सुविधा के लिए दो-चार मूल प्रश्नों को सामने रखकर इस समस्या पर कुछ हद तक विचार कर सकते हैं।

✓ इस दिशा में पहला प्रश्न यह है कि क्या हमारी कहानियाँ जातीय साहित्य की कोटि में रखी जा सकती हैं? जातीय साहित्य का अर्थ है, किसी देश का वह साहित्य, जो उसकी अर्थों में वहाँ का साहित्य कहा जा सके, जिसमें उस देश की जनता के दुःख, संपर्प, इच्छाओं, आकांक्षाओं को अंकित करने का प्रयत्न किया गया हो, वहाँ की सांस्कृतिक विरासत को समझते हुए समाज और जीवन में संपर्परत स्वरूप और विकासशील तत्वों को प्रेरित किया जाता हो, मनुष्य के बाहरी और भीतरी जीवन में पड़नेवाले नाना प्रकार के प्रभावों का सही विश्लेषण किया गया हो। ऐसे साहित्य को हम उस देश का जातीय साहित्य कहते हैं। इसी प्रकार का साहित्य किसी देश की जनता का सही प्रतिनिधि होता है। मुझे यह कहने में संकोच नहीं कि हिन्दी में शहरी कथा के नाम पर लिखे जानेवाले साहित्य का एक हिस्सा जातीय साहित्य के अन्तर्गत शामिल नहीं किया जा सकता, क्योंकि यह हमारी जातीयता का सही प्रतिनिधित्व नहीं करता। उसे हम भारतीय साहित्य नहीं कह सकते। 'शहरी कथा' शब्द के इस्तेमाल के लिए पाठक मुझे क्षमा करेंगे! ग्राम-कथा और शहर-कथा शब्द बेमानी हैं। कहानी की आलोचना में इनको कोई अलग श्रेणी मानकर चलना गलत है, कही का भी साहित्य हो, यदि वह जीवन को ईमानदारी से प्रस्तुत करता है, तो वह श्रेष्ठ है। किन्तु 'शहरी कथा' के प्रयोग की सावधानी इसलिए है कि यह शब्द शहर के कथाकारों ने उस 'अछूत साहित्य' से अपने को भिन्न करने के लिए प्रयुक्त करना शुरू किया है, जिसे ग्राम-कथा कहा जाता है। तमाशा यह है कि 'ग्राम-कथा' का नाम भी उन्होंने ही प्रदान किया और आज वे ही शोर भी कर रहे हैं कि ग्राम-कथा का और शहर-कथा का विभाजन गलत है, मैं कहता हूँ कि यह विभाजन गलत है, यदि इसका मनलब श्रेणी है। इस या उस नाम का होने से कोई कहानी अच्छी या बुरी कही जानी हो, तो यह अनुचित है, यह विभाजन गलत है। पर यह विभाजन सही इसलिए है कि उन्होंने 'ग्राम-कथा' को प्रतिष्ठित करने के प्रयत्न में इस शब्द को बहुत प्रचलित कर दिया है। ग्राम-

कथा में चलनी-गुप, जाते की बार्ने घर है, इमनिग इसे तरजीह देना अनुचित है। ग्राम-कथा यही निगने है, जो जीवन की उलझनों को नहीं समझने, यह कम-बुद्धि के लोगों का प्रयत्न है...आदि-आदि फंमने देने के बाद नगर के तदाकधिन कथा-कारों ने अब दूसरा नारा बनाया है कि शहर-कथा और ग्राम-कथा का विभाजन गलत है, क्योंकि पहनेवाले नारों से ग्राम-कथा का कुछ नहीं बिगड़ा। इमनिग मैं कहता हूँ कि विचार करने के लिए शहर और ग्राम-कथा का नाम ले आना अब मजबूरी है, क्योंकि ग्राम-कथा 'सबल धीम' का अन्दोलन है, और हमें सा 'स्ट्राप कट्ट' के आने पर इसी प्रकार की दुहरे पैतरेबाड़ी का समाशा पड़ा होता है। शुरू में उसे बाहियान कहा जाता है, पर बाद में जब यह बँटवारा करने ही विभाजित जाने लगता है, तब यह कहा जाता है कि ऐसा बँटवारा नहीं होना चाहिए। ग्राम-कथा की वृद्धियों का अिक बाद में होगा, यहाँ तो प्रश्न है नगर-कथा और जातीय साहित्य।

घाज हमारे नगरों के जीवन में सामाजिक और सांस्कृतिक संघर्ष प्रितता तीव्र है, उतना सभी गाँवों में नहीं है। प्रत्येक व्यक्ति के भीतर नये-पुराने, दोनों युग के सँकड़ों संस्कार परस्पर मुडरत हैं। जीवन अधिक व्यस्त और मशीनी होना जा रहा है, बाहर और मन में सँकड़ों तरह के प्रभाव एक-दूसरे से टकरा रहे हैं। इस संघर्ष की स्थिति में वही कथाकार जीवन का द्रष्टा बह्ना जा सरता है, जो इन परस्पर-विरोधी तत्त्वों में सही, स्वस्थ और कल्याणकारी तत्त्वों को पहचानकर उन्हें विकसित करता है। यदि नगर के जीवन का अर्थ आफिसों या कालेजों की लडकियों के पीछे चील-कौओं जैसे मँडराना-माथ है, या आधुनिक सभ्यता के नाम पर पर हर प्राचीन चीज को तोड़ने के लिए बिस्ताना-भर है, तो साफ है कि यह नगर का जीवन नहीं, उस कहानीकार का अपना जीवन है। अपने जीवन की भी यह सही व्याख्या नहीं है, क्योंकि इन तमाम 'डॉन स्विजोटिक' प्रयत्नों के बाद वह कभी भले आदमी की तरह बैठकर साँचता-विचारता होगा, तो उसे अपने मन से कुछ उत्तर तो जरूर मिलता होगा, उसे अपनी इस वृत्रिम प्रेम की दुनिया के अलावा कुछ और भी तो सूझता होगा ! ज्यादा बिस्तार में न जरूर मैं नगर-जीवन की एक बहुत ही स्थूल समस्या की ओर आपका ध्यान आकृष्ट करना चाहता हूँ। हाकि यह खाली नगर की समस्या ही नहीं है, बँगे इतनी गम्भीरता नगर के जीवन में ज्यादा उभरकर आयी है। आधुनिक समाज में नारी का स्थान। हमारे देश में हम जीव के साथ जो जख्माचार हुए हैं और प्राचीन साहित्यकारों ने उनके विरोध में जो-कुछ किया है, वह हमारे साहित्य में दिखायी पड़ता है। नारी परिस्थितियों के विषम चक्र में न प्रेमिता हो पाती है, न पानी। सामाजिक बन्धन उसे किसी की पत्नी बना देने हैं, जबकि मन की स्वाभाविक भावनाएँ उसे किसी और से प्रेम करने के लिए बाध्य करती हैं। यह स्थिति केवल

इस देश की नारी के साथ ही नहीं है। जहाँ नारी रावल है, पवित्रदात्री है, जहाँ वह औपल भटककर किसी एक का पत्नीत्व या प्रेम स्वीकार कर लेती है, वहाँ भी तलाक की सम्झौतों उसके मन को सन्तोष नहीं दे पा रही हैं। लेकिन एक भारतीय लेखक आधुनिकता के जोश में कहता है कि कमजोर वह इसलिए है कि प्रेमिका और पत्नी दोनों की ही भूमिकाएँ एक ही साथ ईमानदारी में निवाहने का ढोंग करती है। 'ट्रेजेडी यह नहीं कि वह दोनों के प्रति सन्धी बुरी नहीं है, ट्रेजेडी यह है कि वह दोनों में से किसी को भटककर निकाल नहीं पाती।' यहाँ जोर असल में 'भटके' पर है, पर क्या भटककर निकल जाने से ही मनुष्य और नारी के भीषण की यह समस्या मुक्त होगी। भारतीय नारी इन दोनों में से किसी को भटके बिना ही अपनी राह बना लेती रही है, मर्यादा और सम्मान के साथ। यह उसकी कमजोरी नहीं है, असल में कमजोरी यह है कि हम प्रेम को केवल दारोपित बुभुक्षा का पर्याय मानने लगे हैं। अगर नारी के भारतीय रूप को देखना ही तो उद्देश्यनाथ अशक की 'ठहराव' कहानी पढ़िये। पर प्रश्न तो पुराने हो गए हैं, नये कथाकारों का आधुनिकता-भरा जोश उनमें नहीं है। असल में नारी के प्रति यह प्रेम किसी और ही उद्देश्य से प्रेरित है। 'दादाबाई' कहानीकार उस प्रत्येक नारी को कमजोर लड़की कहते हैं, जो पारिवारिक घरे को तोड़कर बलब और रेस्तराँ में उनके साथ प्रेम का लकावा नहीं निभा पाती। ऐसे लोगों के हाथ में भारतीय नारी की क्या अवस्था होती है, इसे 'अनिता चटर्जी' में देखिये। अन्धी माँ तथा बी० ए० में पढ़ने भाई को घर पर छोड़कर एक पड़ी-लिखी भारतीय लड़की नौकरी करने के लिए घर से भी सी भील दूर एक घब में जाती है और बिना बजह, दवाव, बिना लाचारी के वह पादरी को समर्पित हो जाती है। क्यों? बेवम की रोज़ी के लिए! यदि पड़ी-लिखी परिवारवासी लड़की बिना स्नानि, बिना विरोध के शरीर अर्पित कर सकती है, तो उस देश को पृथ्वी पर बने रहने की कोई जरूरत नहीं; और उम्मे यदि यही करना था, तो भी सी भील दूर आने ही क्या जरूरत थी? शरीर बेचना ही था तो फिर नौकरी का ढोंग क्यों? असल में यह कहानीकार की हवस है जो एक हिन्दुस्तानी औरत को बेपर्दा करती है, बिना मतस्य एक पादरी के सामने समर्पित होने के लिए विवश करती है। यही हिन्दुस्तानी नारी का रूप है यही संहति है, यही मर्यादा है? पता नहीं, जानवर कौन है? हिन्दुस्तानी कुत्ते को गोली मार दो गयी कि उसने कनाडियन कुतिया को 'सब' किया; पर सम्भव में नहीं आता कि 'अनिता चटर्जी' के इस पतन के लिए गोली कैसे मारी जाय? एक अपह्न, गँवार, कमजोर, निर्धन लड़की भी इतनी आसानी से शायद ही चली ऐसा करती हो। ऐसी कहानियाँ हमारे जातीय साहित्य की कलंक हैं, ये बिल्कुल ही अभारतीय हैं, काम-बुभुक्षा से पीड़ित मन के दिवास्वप्न की तरह हैं। इनमें गरीबी और बेवमी की समस्या नहीं है, देशी-विदेशी प्रेम का सवाल है!

मसार में गन्दगी वहाँ नहीं है, रुचि-मग्न्यन्त व्यक्तित्व के लिए पग-पग पर घाटा देनेवाली नीजें दिखायी पड़ जानी हैं। सेक्स, गरीबी, त्रिवर्गता, नैतिक मानों के विगिराव, दार्शनिक रूप के चाकचिक्य, मोघलेपन, मशीनी प्रेम, आत्मा के हाहाकार और अमन्तोप में पड़े हुए चरित्रों को उभारकर सामने ले आना बड़ी क्षमता और शक्ति की दरकार रखता है। जोना के रास्ते का अनुकरण करना बहुत कठिन नहीं है, पर उसकी मूढम दृष्टि और मानवीयता से वचित कथाकारों ने उन्नी धीम को पकड़कर कंठ दीवार से मिर टकराया है, यह बहुत-सी देशी-विदेशी कहानियों में देखा जा सकता है। 'जाना' तो बेध्या होकर भी अपने बच्चे की शुभ चिन्ता में पुलती रही, पाप-कर्म से अजित रुपये के सिद्धादादरियों को हाथ फँलाने देस अजीब ग्लानि और पीड़ा से वह झुक जानी, पर आज हमारी कहानी में ऐसी बहुत-सी बेधम लड़कियाँ मिलेंगी, जो अपने लोचले रूप, गायदीवन, सस्तेपन के कारण हमारी घूणा ही पाती हैं। यही क्या मानवीयता है ? बेवस मनुष्य सत्ही कलाकारों के हाथ में फँसकर हमेशा घूणा का पात्र बनता है। समर्प कलाकार उसकी बेवसी और नृदियों के बीच भी उसे पाठकों की सहानुभूति का पात्र बना देता है। ऐसे कथाकारों से यदि कोई प्रबुद्ध पाठक यह कहता है, 'मिस पाल पर लेखक का हँसना मुझे बहुत घृणित लगा किसी पात्र से हँसी करना, खेतवाड़ करना अच्छे लेखकों का काम नहीं है, ('कहानी,' फरवरी ५६, पृ० ७५) तो मुझे यह कहना है कि मित्रवर, जितना वे देते हैं, उससे अधिक की आशा उनसे आप क्यों करते हैं ? वे केवल चेखव की माला जपते हैं, वे चेखव की तरह कदना से भरा हुआ हृदय वे वहाँ से लायें ? वे चेखव की तरह कभी नहीं कह सकते कि, 'लाइऊ इव लांग, देयर बी गुड, एंड बैड एंड एवरी थिंग् एट मदर रशा इव वाइड।' वे कभी भी भारत की धरती के प्रति विरवास नहीं व्यक्त कर सकते, क्योंकि धरती उनके लिए अपना महत्त्व खो चुकी है। उनका जीवन तारकोल की सड़कों, होटलों, रेस्तराँओं और काफी के प्यालों में बँध गया है, ये लड़कियों को समाज से कटी पतंग समझते हैं और कल्पना के आकाश में कनकीए लड़ा रहे हैं। रिश्ते इनके लिए बेकार हैं; इन्हें माँ, बहिन, दादी, बुआ के नाम से धक्का लगता है। सम्भव है कि आगे चलकर बच्चा माँ के गर्भ से नहीं, 'टेस्ट ट्यूब' से पैदा होने लगे, ये इसी आशा में इस प्रकार की आनेवाली पीढ़ी के लिए कहानियाँ तैयार कर रहे हैं। आज लोग इन्हें न समझ पायें, इनकी बला से !

एक मित्र कहानीकार ने अपने एक निबन्ध में यह पूछा है, 'क्या सहरो के मध्यवर्गीय जीवन में कुछ भी स्वस्थ और सुन्दर नहीं है ? क्या वहाँ घुन सादे सन्तान ही हैं, जिनके अन्दर कहीं भी मानव-मुलभ कोमलता नजर नहीं आती या मानव की दृढ़ता का परिचय नहीं मिलता ?' मेरा उत्तर है कि नगर का मध्यवर्गीय जीवन बहुत-सी सभादनाओं से भरा है, उसमें कोमलता, दृढ़ता, सौन्दर्य सब कुछ

है, पर उसे देखने के लिए आँख चाहिए। और ऐसा भी नहीं कि इसे किसी ने देखा नहीं है। नगर के जीवन पर लिखी गई बहुत-सी नयी कहानियों में ये विशेषताएँ उभरकर सामने आयी हैं। कौन कहता है कि अमृतराम, हरिश्चकर परसाई ने सहरी जीवन के खोललेपन पर करारा व्यंग नहीं किया? कौन कहता है कि कृष्णा सोबती, निर्मल वर्मा की कहानियों में कोमलता और सौन्दर्य उभरकर नहीं आ रहा है? कौन कहता है कि यशपाल, प्रहल, अज्ञेय की कहानियों की अच्छाईयाँ मापद हो गई हैं? 'कठपुतली', 'घरती अब भी घूम रही है', 'राग-विराग', 'गुलकी बगनों', 'मलबे का मानिक', 'बादलों के घेरे', 'खिन्दगी और जोक', 'बदबू', 'देवा की माँ' आदि कहानियों को कौन व्यक्ति जातीय साहित्य की निधियाँ मानने को तैयार न होगा? इसलिए सवाल नगर और ग्राम-कथा के श्रेणीबद्ध बंटवारे का नहीं है, सवाल खिन्दगी को सही देखने और उसे व्यक्त करने का है। इसीलिए तथाकथित नगर-कथाकारों को, जो गले में डोल बांधकर हल्ला मचा रहे हैं कि ग्राम-कथा के प्रति किये गए पक्षपात के कारण नगर-कथा खतरे में है, मैं आश्चर्य व्यक्त करने हुए कहना चाहता हूँ कि उन्हें खतरा ग्राम-कथा से कुछ नहीं है, खतरा उन्हें दूसरी ओर से है और दुहरा है। यदि उनकी चीखें वर्णन की तमाम बारीकियों (इम्प्लिसिट) के बावजूद कथ्य में भोझी, अभातरतीय, लेक्सी तथा सल्वाट (इक्स्प्लिसिट) होती रही, तो उन्हें खतरा फिल्मी कहानियों और रेलवे बुकस्टाल की अप्रसन्न नारी-चरित्र वाली पत्रिकाओं की सीप कहानियों से है और दूसरी ओर निर्मल वर्मा और सोबती-जैसे लेखकों से है, जो प्रेम-औदास्य वाली उनकी धीम को श्यामा स्वस्थ और बलारामक रूप देने की बूक साधना कर रहे हैं।

ग्राम-कथा कोई आकस्मिक वस्तु नहीं है, और न तो यह अस्थायी कथा-प्रवृत्ति का परिणाम है। गाँवों की दशा बदल रही है और निरन्तर शिक्षा का प्रसार बढ़ रहा है, इसलिए यह आशा करना निराधार नहीं है कि भविष्य में इस प्रकार का साहित्य निवृत्तेवालों की लक्ष्या निरन्तर बढ़ती जायेगी। 'ग्राम-कथा' और 'आवलिज' दोनों ही शब्द इस तरह की कहानियों के लिए प्रयुक्त किये जा रहे हैं, किन्तु मेरी दृष्टि से यह ठीक नहीं है। ग्राम-कथा क्याका व्यापक और उपयुक्त शब्द है। आकस्मिकता एक प्रवृत्ति मात्र है, ग्राम-कथाएँ सभी आकस्मिक नहीं होती। आकस्मिकता का प्रभाव हिन्दी-कहानी में पिछले पाँच वर्षों की देन है। १९६०-५१ के आसपास से ग्राम-कथा के आधुनिक रूप का आरम्भ हुआ। नानाभूत के 'बलबनमा', भैरवप्रसाद के 'गमामेया' और १९५१ के १९५१ के 'प्रतीक' में प्रकाशित मेरी कहानियों में इस प्रकार की प्रवृत्ति की शुरुआत हुई। इन रचनाओं को देखने में स्पष्ट मान्य होता है कि इनमें आकस्मिकता का प्रभाव कम-से-कम था। 'बलबनमा' तक में भोज-उत्सव (फोर् एनीमेट) के प्रयोग की अधिकता नहीं दिनायी पड़ती। आकस्मिक के ही कहानियाँ बहो आसक्तो हैं जो किसी अनपद के

जीवन, रहन-सहन, भाषा-मुहावरे, रुढ़ियों-ग्रन्थविश्वासों, पर्व-उत्सव, तोर-तीवन, गीत-नृत्य आदि को चित्रित करना ही अपना मुख्य उद्देश्य मानें। प्रांचलिक तत्त्व ही उनके साध्य होते हैं। इस दृष्टि से हिन्दी-कहानी में प्रांचलिक प्रवृत्तियाँ गद की रचनाओं में दिखायी पड़ने लगीं। खास तौर से रेणु के 'मंता प्रांचल' के गद इनका प्रभाव बढ़ा। इसीलिए पूरी ग्राम-कथा को प्रांचलिक कहना उचित नहीं है, कम-से-कम मैं अपनी कहानियों को प्रांचलिक कहानी कहना पसन्द नहीं करता। उसमें प्रांचलिक तत्त्व अथवा लोकल कलर केवल साधन है, साध्य नहीं। प्रांचलिक शब्द का आज इतना हस्ता है कि कोई भी लेखक गाँव के किसी खण्ड-धेन को उपस्थित करके तथा गैबई बोली से वार्तालाप को भर कर अपने को प्रांचलिक कथाकार घोषित कर देता है। यह प्रांचलिकता एक स्वरूप प्रवृत्ति है, इसमें शक नहीं, किन्तु ऊपरी चाकचिक्क और सतह के आकर्षक वर्णनों में मानवीय खेदना के तत्त्व प्रायः खो जाते हैं। जीवन एक ऊपरी स्तर का खण्ड-विष बनकर रह जाता है। इन तरह की स्केची और जीवनशून्य कहानियाँ ग्राम-कथा की तरफ सही कमजोरी है। ऐसे ग्राम-कथाकार प्रायः प्रांचलिकता की खाद में अपनी बुलना छिपाने की कोशिश करते हैं। ग्राम-कथा में जीवन की प्रधानता होनी चाहिए, हमारी कहानियों में यदि गाँवों के जीवन की गहराई, यथार्थ और मानवता झरकर आती है, तो ये कहानियाँ चाहे प्रांचलिक हों, अथवा न हों, वे किसी भी उत्तम कहानी से तुलनीय हो सकती हैं। यह याद रखना चाहिए कि संगार में कोई भी कथा-शक्ति इसलिए ध्वंस्त होती नहीं जाती कि उसमें प्रांचलिकता का गुण है। इसलिए प्रांचलिकता की पुकार नहीं हमारी कमजोरियों का आवरण तो नहीं बन रही है, इनके प्रति भी सावधान रहने की जरूरत है। आज की ग्राम-कथा की जो ऊपरी मनोंशक्ति में उलझकर अमृतराय ने मुझे मेरी पूरी ग्राम-कथा को 'कैलाश', 'मस्तीखाना' जैसे विषयों में अलुप्त कर दिया है। उल्टा अमृतराय को किसी न में डेरा मारी है, अथवा ४७-४८ में प्रकाशित निगुण की आदर्शवादी, प्राचीन राम-लीला की 'गैबई-गाँव की कहानियाँ' की प्रशंसा करनेवाले अमृतराय ग्राम-कथा मात्र में नाराज क्यों होते ?

(प्रांचलिकता के धर्मिक के अलावा ग्राम-कथा के दो-एक भद्रभाव और भी नगरी पर रहे हैं। यदि ग्राम-कथा के लेखक के संस्कार परिवर्तन न हों, यदि उसी दृष्टि ऊपरी जीवन को औरकर जीवन-मर्म का छूनेवाला न हुई, तो यह न अतीत-नवीन प्रभाव में आने के लिए कुछ अर्थव्यवस्थाओं की जरूरत भी न पड़ती है, अथवा ऐसे किराओं को प्रकट करता है, जो आज के सामान्य जीवन में नो रिकार्डो कहने) अर्थव्यवस्था ऊपर से देखने में बड़े आकर्षक और मोहक हों, इन्हें नए इनके प्रति विश्वास खाना-विष हो जाता है। मेरी कहानी 'बगद का द' और 'मंता' में यह संकेत दिखायी पड़ता है, इन्हें बड़ी-बड़ी अर्थव्यवस्था

की नहीं होती, पर दोष तो है ही। यह दोष मार्कण्डेय की कई कहानियों में आ गया है। ओंकारनाथ की 'नागपूजा' में भी यह दोष है। दूसरी कमजोरी ग्राम-कथा की कई कहानियों में दिखायी पड़ती है। 'शव-साधना' करनेवाले बाबाजी या 'ब्रह्म-सक्ति' लगानेवाले मिथ्या तान्त्रिक ग्राम-जीवन में यदि आ रहे हों, तो इन्हें हम लेखकों की सामाजिक चेतना या जागरूकता से नहीं मान सकते ! ग्राम-कथा की तीसरी भुटि उन कहानियों में दिखायी पड़ती है जिनमें केवल राजनीतिक चरम से जीवन को देखा गया है और राजनीतिक नारे उठी तरह सुनायी पड़ने हैं, जैसे एलेक्जेंडर के दिनों में साल-आठ साल के बॉर्बू लड़के सभी नारे रटकर अपने को राजनीति के नेता मान लेते हैं। हर्षनाथ की सभी कहानियों और मार्कण्डेय की एकाध कहानियों में यह भुटि उभरकर सामने आती है। किन्तु ग्राम-कथा यही तक सीमित नहीं है। उसने हिन्दी-कहानी की पूरी आत्मा बदल दी है। उसने कुछ ऐसा दिया है जो पहले की हिन्दी-कहानी में नहीं था। उसने सच्चे, समर्थ, क्षमिणशाली, निर्बल और दुःखी, पर आत्मावान् चरित्रों की एक ऐसी पंक्ति खड़ी की है जिनकी मानवता के सम्मुख, गुहा-भङ्ग के सुष्ठु नागरिक व्यक्तित्व के 'बोड मुगहीन विपुल मुख काऊ' वाले हजारों चरित्र फीके और प्रभावहीन दिखायी पड़ने हैं। 'दादी माँ', 'देऊ दादा', 'गुलरा के बाबा', 'लंगड़े चाचा', 'बाल मुन्दरी', 'धुरहुआ', 'बोपन तिवारी', 'हसा', 'कोमी बा घटवार' की 'लछमा', 'गदल' और 'पून' जैसे चरित्र हमारे जातीय साहित्य के गौरव हैं। इन चरित्रों के विषय में एक वाक्य प्रायः उठायी जाती है। बुआ, दादा, दादी, बाबा, चाचा के चरित्र क्लासिक पर पठ्य-पुस्तक कुछ ऐसा दर्शन लेते हैं कि सामान्य पाठक को भटका लगता है। भटका अगल में उन्हे लगता है जो इन प्रकार के पारस्परिक जीवन को नहीं जानते। गाँव के चरित्र अपने बाहरी रूप-आकार में जितने दृढ़ हैं, मन से उतने ही कोमल भी। इसलिए जीवन में विभिन्न परिस्थितियों में उनके द्वारा ऐसी कार्य प्रायः होने रहते हैं, जिन्हें हम शहरों में बैठकर असम्भव कह देते हैं। हाँ, यह सत्य है कि कभी-कभी 'भिल' का मोह ऐसे चरित्रों को एक अस्वाभाविक परिणति की ओर ले जाता है। 'गदल' और 'पून' जैसी अच्छी कहानियों में भी यह दोष आ गया है।

(ग्राम-कथा की एक बहुत विशिष्ट देन कबीले या उपेक्षित जन-समूह के जीवन का जीवन भी है। कजड़, मट, मुगहर, मिरासी, हिजड़े, रमन्तू ननक, भील, कलाड़े आदि यापारतीय और पिछड़ी हुई उपेक्षित जातियों के जीवन का अध्ययन आदिम और आधुनिक सरबारों तथा परिवर्तनों को समझने में बहुत महत्व होता है। हम दिना में हिन्दी कहानी में अभी उस प्रकार का उन्माह नहीं है जैसा होना चाहिए। 'आर-पार की घामा', 'लंघरा', 'पापजीवी', 'बिन्श महराज' में मैंने ऐसा प्रयत्न किया है। जयगिह की भी कुछ कहानियाँ नटियों और कलाओं के जीवन पर आधारित हैं। विद्यालय जानेवाले लड़कों के जीवन पर रेणु ने अपनी प्रमिद

कहानी 'उग-प्रवा' चिन्मी थी। जंगना, मराठी तथा अन्य भाषाओं में इन प्रकार की कहानियों का काफी विकास हो रहा है। समरेश बसु (नटो-गुवा) तथा माइगूनकर (बनगम्वादी) आदि लेखकों में यही विशेषता पायी जाती है। इस प्रकार के अग्रूने और उद्योग जीवन पर अब उपन्यास भी लिखे जाने लगे हैं; परन्तु यह बड़ा व्यापक और उद्योग क्षेत्र है और इस तरह ग्राम-कथाकारों का ध्यान आकर्षित होना चाहिए।

ग्राम-कथा ने हमारी कहानी की धरती में इतना समन्वित कर दिया है कि हम उसमें हर शेष उन्मुखन प्रकृति और महान जीवन का स्वन्दन सुन सकते हैं। इस छोटे-से समय में सुदृढ़-भर कहानी-लेखकों ने पर्वत-प्रदेश में मिथिला की अमराइयों तक की धरती को जो नया रूप और जीवन प्रदान किया है, वह किसी भी कथा-साहित्य के लिए गर्व की वस्तु हो सकती है। किमानों के मुख-मुन में यह धरती हँसती और रोती है। पशु-पक्षी के प्रति प्रामीण जन का स्नेह और ममता का अद्भुत सम्बन्ध होता है। इस सम्बन्ध में पारिवारिक स्निग्धता और स्वस्थता होती है। 'सँवरइया', 'भैंस का बच्चा', 'चिन्कबरी' आदि कहानियों में यही जीवन उभरकर सामने आता है। प्रकृति का यह रूप-वर्णन कभी रोमांटिक हो जाता हो, कभी फैलान बन जाये, कभी निरर्थक मजापट का ही काम दे, प्रकृति का सजीव चित्रण अपने में खुद एक बड़ी उपलब्धि है। रोमांटिक चित्रण भी बुरे नहीं होते। प्रेम और रोमांस का सहज विन्तु सवेदनीय रूप क्या 'सूने अंगन रस बरसे', 'महुए के फूल', 'कोयला भई न रास' जैसी कहानियों में नहीं मिलता ?

मैं यह मानता हूँ कि ग्राम-कथा को अभी कई मजिलें पार करनी हैं। उसमें गाँव के जीवन के धुरे-भले सभी पक्ष उभरकर नहीं आये हैं, जीवन की गहराई अपने पूरे आयाम के साथ चित्रित नहीं हो सकी है। बहुत-से कथाकार उसके ऊपरी रूप में ही उलझकर रह गए हैं; कई ऐसे हैं, जो ग्राम-जीवन में अनावश्यक और 'आउटमोडेड थीम' पर लिख रहे हैं; कुछ ऐसी भी कहानियाँ हैं जो वचकानी हैं। पर एक बात सत्य है कि ये भारतीय कहानियाँ हैं, भारतीय साहित्य में इनका महत्त्व है, इनमें धरती का अपनापन है, इनका रास्ता निश्चित और दिशा सही है, तो एक दिन गहराई भी आयेगी, शक्ति और क्षमता भी दिखायी पड़ेगी।

कहानी के शैली-शिल्प को लेकर आज जितनी चर्चा हो रही है, और उसके लपेट में जिस प्रकार अन्वेषण, प्रयोग, नयी सवेदना, सांकेतिकता, सप्रेषणीयता, जटिलता, दुरुहता, विम्वर, प्रतीक बगैरा की बात कही जा रही है, यह निःसन्देह कहानी-लेखकों की शिल्प-जागरूकता ही का प्रभाव है। परन्तु शिल्प की ये सारी चर्चाएँ इतने उलझे रूप में प्रस्तुत करने की बहुत जिम्मेदारी आलोचकों की भी कही जा सकती है। एकाध लेखकों को छोड़कर सायद ही कोई हिन्दी-कहानीकार अपने शिल्प-कौशल का नारा समाता हो। और जो नारा सपानेवाले हैं, उनमें भी

नवलची टेक्नीशियन ही क्यादा है। सिल्प-कौशल की ओर ध्यान आकृष्ट करना गुनाह नहीं है, पर यह गुनाह इसलिए हो गया है कि एकाध कहानीकार तिलिस्मी दुनिया में लेकर मध्यकालीन रानी-राजा की दुनिया से सड़ा-गला कूड़ा बटोरकर उसे बिरल और अलभ्य चीड़ों की दूकान की पट्टी के नीचे सजाने लगे हैं। राजेन्द्र यादव गिल्प के ऐसे ही पारखी हैं, जिनकी दूकान में हर अजीबो-गरीब माल बढ़ी आगानी में मिल जाता है। असल में उनका उत्साह 'अबबरी लोटे' वाले धपेड़ की तरह का है और उनकी परल का क्या कहना ! दुहरी कहानियों की सौमी कोई नयी चीड़ नहीं है। यह उनकी ही पुगनी है, जितनी प्रातिस विवेक की 'दी घाटेड टू पॉल' है। पर दूसरे उन्होंने 'बरगद का पेड़' और 'राजा निरबसिया' के बारे में लिखा है कि 'राजा निरबसिया' में और उनकी पूर्वज कहानी 'बरगद का पेड़' में यह बाप है कि दोनों को पुरानी कहानी, 'दादी बहा करनी थी' से घुस बरना पड़ना है। दो नयी और पुगनी कहानियाँ जब सन्तानीन भिन्न-भिन्न बानावरणों के गन्तुननामक विमर्श के लिए जोड़ी जायेंगी, तो पुरानी कहानी हर हासल में 'दादी या दादा' से घुस होगी। अचम्भा तो यह है कि वे अपनी 'मेल-गिलीने' कहानी को इस सौमी की सर्वश्रेष्ठ कहानी बनाने हैं... अब राजेन्द्र यादव को बौन बनाये कि दुहरे प्लाटबानी कहानी की सौमी में 'हपारमक प्रमीक' की सौमी भिन्न होगी है। 'मेल-गिलीने' में दो कहानियाँ नहीं हैं, कुछ की मूनि एक साकेनिक प्रमीक-माय है। अपनी कुरी चीड़ को अच्छी और दूसरे की अच्छी चीड़ को 'दादु बान' कहना तो राजेन्द्र यादव की आदत है और वे उनगे साधार हैं। आनकम सौमी और उसमें प्रयुक्त बिम्बों-प्रमीकों आदि पर सैसा अध्ययन चल रहा है, इसका पता ऊपर की विमान में लग जाता है। कहानी की सौमी भी उसकी बरतु के साथ-ही-साथ बिबंमिन हुई है।/उसमी हुई आबनामो को ब्यक्त करने के लिए अमि-ब्यविन की निरन्तर समझी बनाने का बाप भी आज के कहानीकारों ने किया है। यह बिबंम एक स्वयन्त्र निबन्ध की ओला रगता है, यही सक्षेप में उनके साथ ब्याय ॥ ही सकेका, इसलिए इसे अबूरा ही छोड़ रहा हूँ।

नवीनता और नवीनता के प्रति आसक्ति

—श्रीकांत वर्मा

नवीनता और नवीनता के प्रति आमन्त्रिण दो अलग चीजें हैं। आमन्त्रिण बहुत हद तक झूठ होनी है। हम अपनी आसक्ति में औरों में अधिक अपने को छपाने हैं। आत्म-मन्त्रोप—जो आत्म-व्यंजना का ही दूसरा नाम है—के लिए हम अमन के नमूने पर एक मकनी चीज तैयार करने हैं। और त्रिग तरह प्रेम और रोमांटिसिज्म के अन्दर जो समझ तकने में असमर्थ हर रोमांटिक आदमी यह विश्वास करना चाहता है कि उसका रोमांटिसिज्म ही प्रेम है, उन्ही तरह नवीनता के प्रति रोमांटिक रग अपनाकर चलने वाले कलाकार अपने-आपको यह विश्वास दिलाना चाहते हैं कि नवीनता के प्रति उनकी आमन्त्रिण ही नवीनता है। लेकिन हर रोमांटिक जानता है कि उसके प्रेम में कहीं-न-कहीं कोई छद्म है। इस कारण वह अपने-आपको दो बार छपता है। नवीनता के प्रति आसक्ति कलाकार भी स्वयं को दो बार छपता है।

मगर यह जरूरी नहीं कि अपने-आपने छल करने वाला हर आदमी बुरा हो। मनुष्य स्वयं से इसलिए भी छल कर सकता है कि उसकी नीयत अच्छी थी, मगर उसकी जड़ें गहरी न थी। और वह अपनी नीयत को ही अपनी जड़ समझता था।

मैं ऐसे लोगों को बुनियादी तौर पर कमजोर मगर 'अच्छा' मानता हूँ। अपने आपको जरा भी धोखा दिये बिना सारी मनुष्यता को भ्रामा देने वाले लोगों की तुलना में वे और भी अच्छे हैं। और अगर वे स्वयं से छल करते हैं तो क्या यह स्वयं इस बात का प्रमाण नहीं कि—चाहे छल के लिए ही सही—उनके पास कम-से-कम 'हव' तो था।

इस प्रकार की मन-स्थिति ही नहीं, इस प्रकार की रचना-प्रक्रिया भी हो सकती और इस प्रकार के 'अच्छे' लोग ही नहीं, इस प्रकार की 'अच्छी' कहानियाँ भी हो सकती हैं।

(हिन्दी की जो कहानी आज 'नयी' मानी जा रही है, वह भी दरअसल इसी प्रकार के आत्मछल से पैदा हुई है। यह भी एक संयोग ही नहीं है कि हिन्दी-कहानी अपने नयेपन का ज़रूरत से ज्यादा धोर कर रही है। वह, असल में आपको नहीं, अपने-आपको विश्वास दिलाना चाहती है कि वह सचमुच ही नयी है।)

इसके पहले कि कहानी को नजर में रखते हुए नवीनता के प्रश्न पर विचार किया जाये, मैं नयी कहानी की इस बहस से उत्पन्न कुछ असंगतियों की ओर ध्यान आकृष्ट करना चाहता हूँ।

सबसे पहले तो यह कि मुझे नयी कहानी के पलघरो का यह तर्क बिल्कुल ही बोदा जान पड़ता है कि नयी कहानी इसलिए नयी है कि वह पुरानी कहानी नहीं है। एक नवयुवक कहानीकार ने तो नवीनता के नये-नये उत्साह में यहाँ तक कह दिया कि नयी कहानी के लक्षणों से भी परिचित होने की जरूरत नहीं। मैं नहीं जानता वह स्वयं अपने लक्षणों से परिचित है या नहीं, मगर मैं यह जरूर जानता हूँ कि प्रत्येक आन्दोलन अपने लक्षणों के साथ प्रकट होता है। ये लक्षण ही चलकर उसके प्रतीक बन जाते हैं और अगर कोई लेखक मे यह कहें कि वह स्वयं अपने प्रतीकों से परिचित नहीं तो उसे यह दावा करने का अधिकार नहीं कि वह उस आन्दोलन में शरीक है।

लक्षण प्रतीक में परिणत हो सकने हैं मगर उपलब्धि लक्षण में नहीं। नयी कहानी के मुकद्दमे की सबसे बड़ी असंगति यही है कि हिन्दी-कहानी की उपलब्धियों को नयी कहानी का लक्षण मान लिया गया। यह असंगति अपने असली रूप में नयी कहानी और भावुकता की चर्चा में सामने आयी है।

यह समझ सक्ता कठिन है कि भावुकता का न होना कहानी की नवीनता का लक्षण कैसे है? प्रेमचन्द के समय में पचासी कहानियाँ लिखी गयी थी, जिनमें भावुकता कहीं नहीं थी और यशपाल नयी पीढ़ी के कहानीकारों से कम भावुक कथाकार हैं। भावुकता का न होना समय का प्रतीक है और सभी कलाकार हर पीढ़ी में होते हैं। अगर हिन्दी की इस पीढ़ी में ऐसे संयमी कलाकारों की संख्या अधिक है तो इससे हम नतीजे पर पहुँचना चाहिए कि हिन्दी-कहानी सयानी हो रही है, न कि यह कि हिन्दी-कहानी नयी हो गयी।

अनल में किसी चीज़ को छोड़कर नहीं, अपने सम्पूर्ण व्यक्तित्व को तोड़कर कोई चीज़ नयी होती है। जब मूल्यों में परिवर्तन होता है, तो सबसे पहले उनके ढाँचे में परिवर्तन होता है।

प्रगतिशील आलोचक यह दावा कर सकते हैं कि हिन्दी-कहानी के ढाँचे में मूल्यगत परिवर्तन हुआ है। बात यह है कि एक समय ऐसा आता है, जब रुढ़िवादी मार्क्सवाद धर्म को ही हट्टेकर मानकर चलने लगता है। यही कारण है कि प्रकाशचन्द्र गुप्त ही क्यों, रामविलास शर्मा को भी छायावादीतर गीतिकाव्यों की मुक्त छन्द की कविताएँ ही नहीं नजर आती थी, मगर कविता के ढाँचे में वास्तविक प्रगति उपस्थित करने वाली नयी कविता उन्हें कविता प्रतीत नहीं होनी थी।

मार्क्सवादी आलोचक भी यथार्थ से जिस कदर पलायन कर सकता है, इसके एक नहीं, अनेक उदाहरण हैं। प्रकाशचन्द्र गुप्त का नया साहित्य वस्तु-स्थिति से

एक ऐसा ही पलायन था। कहीं ऐसा न हो कि जिस नयी कहानी की पैरवी और अपील-पर-अपील नामवरसिंह कर रहे हैं, अन्त में वह प्रकाशनन्द्र गुप्त के नये साहित्य की ही तर्कसंगत परिणति साबित हो।

इसलिए इस बात पर विचार करने की आवश्यकता सबसे अधिक नामवरसिंह को है कि जिसे वह नयी कहानी कहते हैं, उसमें मूल्यगत परिवर्तन क्यों मही हुआ? क्यों वह अभी तक कहानी की पुरानी शतों को मानकर चल रही है? और क्यों उसका व्यावसायिक मूल्य इतना अधिक है, जबकि हर काल और हर देश में कला-गन नवीनता व्यवसाय के लिए सांघातिक सिद्ध हुई है?

नयी कहानी के प्रवक्ताओं को नयी कहानी की चर्चा छेड़ने के पहले बुनियादी प्रश्न पर विचार करना चाहिए या कि नवीनता स्टूबचर है या सुपरस्टूबचर?

देहात के आदमी के लिए मोटरकार एक नयी चीज हो सकती है, कस्बे के लिए हवाई जहाज और पिछड़े हुए देशों के लिए राकेट। मगर साहित्य और कला में नवीनता का ऐसा कोई प्रामांसा नहीं होता। अगर ऐसा न होना तो वैज्ञानिक बहानियाँ ही सबसे नयी कहानियाँ मानी जाती और अन्तरिक्ष पर भी पुस्तक लिखने का होमला रखने वाला व्यावसायिक कयाकार सबसे नया कहानीकार।

कहानी 'ज्ञान-कोष' नहीं है। कहानी का सम्बन्ध अनुभव से है और चरित्र कहानीकार के अनुभव का ही प्रतिबिम्ब है। अपने चरित्र का उद्घाटन करता हुआ लेखक अपने अनुभव का ही उद्घाटन करता है।

✓ जिस भाषा या साहित्य की सम्वेदना मरने लगती है, उसके पास कुछ भी नया अनुभव करने की शक्ति नहीं होती इसीलिए उसके पास इने-बिने चरित्र होने हैं, भिन्न वह हेर फेरकर पेश करता है।

जिसी भी चीज का गठन गणितीय तत्वों से होगा है। कहानी की गति और कहानी की नियति, कहानी का चरित्र है। चरित्र का गठन ही, वास्तव में, कहानी गठन है। चरित्र और चरित्र-रचना के मूल्यों में परिवर्तन ही कहानी की भाषा में परिवर्तन उत्पन्न करता है। अगर हमें हिन्दी-कहानी की भाषा बासी जान पड़ती है, तो इसका कारण यही है कि उसके चरित्र बासी हैं।

अनुभव स्तर में एक चरित्र वस्तु है मगर हर अनुभव अपने-आपको व्यक्त करता है, चाहे किने ही उसमें हुए सब से व्यक्त करे। यही तर्क कि शरीर भी अपने स्तर को व्यक्त करता है। जो व्यक्त नहीं हो सकना वह अनुभव नहीं है, ध्वनि है।

हर अनुभव के पीछे एक समार छिपा हुआ है। इन समार की उपयोगिता राजनीतियों और समाजनाम्नियों के लिए होती, मगर लेखक के लिए उपयोगिता यह समार नहीं, यह अनुभव है। यह अपने अनुभव को चरित्र का चित्र के रूप में

रचकर अपने अनुभव के पीछे छिपे ससार की अभिनव मृष्टि कर डालता है या बहा जा सकता है कि संसार लेखक के अनुभव और रचना की प्रक्रिया में पडकर एक दूसरा ही संसार होकर निकलता है ।

यह कहना गलत होगा कि हिन्दी के अधिकांश कहानीकारों को कोई नया अनुभव नहीं हो रहा है, ज्यादा सही यह कहना होगा कि उन्हें कुछ अनुभव ही नहीं हो रहा है। उनको रचना-प्रक्रिया में पडकर संसार बँसा ही निकलता है, जैसा कि पहले था, चरित्र बँसे ही निकलते हैं, जैसे कि थे ।

जो लेखक इन्द्रिय-संसार की प्रतिक्रियाओं को ही अनुभव और पाप को चरित्र समझते हों, उनमें और और आधा ही बचा बी जा सकती है ।

साधारणीकरण के नाम पर अपने स्टॉक-चरित्रों और स्टॉक-स्थितियों का व्यापार करनेवाला लेखक भी अपनी दमनीय और हास्यास्पद स्थिति पर पर्दा नहीं डाल सकता है । अगर जिस भाषा की प्रेम-बहानियों में प्रेम का चरम अनुभव अभी आँख-से-आँख मिलाना माना जाता हो, उसके बहानीकार अगर अपने पाठकों से आँख-से-आँख मिलाकर मतही भावों का आदान-प्रदान कर रहे हों, तो इसमें कुछ भी अस्वाभाविक नहीं ।

सच्चाई यह है कि समकालीन साहित्य अनुभव का, साधारणीकरण नहीं, विरोधीकरण है ।

कोई भी अनुभव विरोध और विरोध से अधिक नया सभी होता है, जब लेखक के पास कोई नयी व्याख्या हो । अमल में व्यापार की व्याख्या से जो प्रान्त होता है, एक बुद्धिजीवी के लिए समझणीय अनुभव वही होता है ।

जो पाल मार्च की कहानी 'इटीमेसी' के प्रकाशन के पहले ही हर भाषा में पुस्तकहीन पुरख को लेकर न जाने कितनी बहानियाँ लिखी गई होगी । अगर मार्च की कहानी से भी उसकी अपेक्षा, उमका अस्तित्ववादी अपेक्षागम्भीर हटा दिया जाता, तो वह भी एक मामूली कहानी होकर रह जाती और उमका आगम केवल इतना रह जाता कि मुनू नामक एक बेवत स्त्री एक नरमक पुरुष के पल्ले पड जाती है और वह मनी उमके साथ लुञ्जी-मुञ्जी जीवन स्थानीय करना स्वीकार कर लेती है । मगर तब वह मार्च की न होकर, हिन्दी की कहानी होगी और हिन्दी-आलोचना का काम भी तब आगम होता ।

मगर मार्च की उनी एक कहानी में ऐसा क्या था जिसने समूचे पश्चिमी साहित्य के मूँदों को भ्रमण कर दिया ?

यह यह है कि वह मुनू ही नहीं थी, बल्कि समूची मरणा थी जो अपने लुञ्जी अतीत के रंग में पूरी लेटी हुई थी और अपनी स्वाधीनता को पहचानकर भी मुन्न होने में असमर्थ थी । सरदार आत्म-निर्णय की छावि में बहा था ।

मार्च की रचनाओं से जिनकी छानि रिटी हुई जीवन-दृष्टि और परम्परागत

नैतिक मूल्यों को पहुँची, उससे अधिक शक्ति कहानी के परम्परागत मूल्य कायका की कहानियों से पहुँची।

ऊपरी ढाँचे को ही नज़र में रखने वाले पाठकों को नयालिया सरासरी नोबोकोव की कृतियाँ केवल बेस-हिस्ट्री नज़र आयेंगी। मगर वे बेस-हिस्ट्री शब्द में कहानियाँ हैं। अगर कला की परख से वंचित पाठक यह सोच सकें अममय है कि बेस-हिस्ट्री भी कहानी का एक प्रकार हो सकती है, तो यह कहानियों का दोष नहीं।

अगर कहानी का ढाँचा बार-बार और इतनी तेज़ी के साथ टूट-टूटकर चला रहा है, तो इसका कारण यही है कि कलाकार का अनुभव कलाकार से बढ़ा हुआ है। कलाकार का कोई ईश्वर नहीं होता। कलाकार का ईश्वर उसका अनुभव होता है, जिसे प्रतिष्ठित करने के लिए वह उसके अनुरूप मन्दिर की रचना करता है।

हिन्दी-कहानी से मुझे यह शिकायत नहीं कि वह नयी क्यों है, बल्कि यह कि वह नयी क्यों नहीं है।

[नयी कहानियाँ : १११]

गोपनीय
परिवर्तन ७
नया इमका

नया

नया

नया

नया

नया

नया

नया

वास्तविक नयी कहानियों के पाठ से शुरुआत

श्रीराम तिवारी

हमारी चर्चा की शुरुआत इस बिन्दु से होनी ही नहीं चाहिए कि जो नयी कहानी है वही अच्छी है—बेसुना यह है कि जो अच्छी कहानी नहीं है वह नयी कहानी है कि नहीं। वास्तुतः आज की नयी कहानियाँ अर्थात् नये सिचुएशन की कहानियाँ इसी स्थिति में हैं...वे नयी हैं, पर अच्छी नहीं हो सकी है, वे हमारे कहानी-पाठ या स्वाद के सस्कार के अनुकूल बैठती ही नहीं, इसीलिए हम उन्हें छोड़ देते हैं। जिस कहानी पर बहुतों के मत और सवेग स्थिर हो गए, वह तो अच्छी कहानी हो गयी...उसका क्यामूल्य स्थिर हो गया, उसके सम्बन्ध में हमारी पाठ-प्रतिपा पूर्वप्रवृत्त हो गई। वह कहानी न नयी रही, न पुरानी, वह मात्र हमारे लिए महत्वपूर्ण ढंग से 'अच्छी' बन कर रह गई। ऐसी ही अच्छी कहानियों के फेर में कहीं-न-कहीं हमारी नयी कहानियाँ दब गई हैं...नामवरसिंह की कहानी-चर्चा की यही एकमात्र नयी दिशा है जिसकी ओर अन्ततः उन्हे सकेत करना है।

नयी कहानियाँ कौन लिखता है? नयी कहानियाँ वहीं लिखता है जिसके सामने कहानी के माध्यम से मानवीय और सामाजिक सम्बन्धों के अब तक के व्यक्त रूपों और स्तरों की हर 'धारणा' साफ होती है और जो कहानी लिखने के बहाने सुपर-युक्त सृजन से इन्हीं पूर्व-अव्यक्त सम्बन्धों को दुहराने का काम नहीं करता, बल्कि आगे बढ़कर नये, अव्यक्त, सम्भाव्य सम्बन्धों को स्थिर और व्यक्त करता है। यह कार्य-सुविधा केवल अमली पक्ति (फट लाइन) के कहानी-लेखकों को ही आसानी से है, उनके सामने पहले का तटस्थ और सुखरा अध्ययन होना है और वे संभावनायुक्त होते हैं। हमारे लिए यह जरूरी है कि हम नयी और अच्छी कहानियों की चर्चा में ऐसे लेखकों और उनकी कहानियों को सामने लायें। मेरी दृष्टि में हमारी पाठ-प्रक्रिया इन्हीं कहानी-लेखकों की कहानियों से शुरू होनी चाहिए। हम अब में जाहिरा तौर पर नयी कहानियों की स्थापना और खोज एक एवैलुएटिव प्रोसेस है, जो हमेशा अगली पक्ति के कहानीकारों से शुरू होता है और जो एक ही साथ ट्रीटमेंट, मुग-बोध, कला-बोध, सामाजिक सम्बन्धों की दिशा, जीवन-स्थिति, प्रतिभा के अध्यवसाय (पेंस ऑफ जीनियस), विचार और कथा-

नेमन की अनेक समस्याओं को छूता और उजागर करता है। नयी कहानियाँ लिखी गयी हैं। इन नयी कहानियों का स्वरूप है। आज की नयी कहानी में कहानी एक 'सीमा' के आगे बढ़ गयी है... नयी कहानियाँ लिखना आज एक मांग है ! कहानी का समूचा 'ट्रीटमेंट' ही नयी कहानी में है। भी अतिरिक्त और अयुक्त बात से नयी कहानी बचती है। संगठन में नयी कहानी प्रतिभा के अध्यवसाय को भेजती है। नयी कहानी के स्थापत्य में कहानी-लेखक ठोस, कठोर द्वारा कहानी को अन्तिम रूप देता है। दो क्रियाओं या स्थिति को नया कहानीकार भोगकर लिखता है, उसे नहीं। कहानी के सम्पूर्ण प्रभाव की दृष्टि से नयी कहानी या निष्कर्ष पर नहीं पहुँचाती, वह हम पर छोड़ देती है। नया उपचार या उपयोग अपने मुताबिक करें। नया कहानी हर 'मिथुएशन' में अपने को ढालकर लिखता है, वह (सेनसोरियम) की एक बार अपने पूरी सतर्क यात्रा के पाठक के लिए उसे कही अपनी सुविधानुसार कहानी में है कि वह 'क्लाइमेक्स' के बनावटी चित्रण द्वारा लाया पड़ लेने पर सम्पूर्ण प्रभाव में झनक जाये। नयी कहानी हर अंश सार्थक नहीं लगता, कोई एक अंश सार्थक मिल जाये देखने या आगे देखने पर हर असार्थक लगनेवाले अंश बच जाता है। नयी कहानी की भाषा 'अडर-स्टेडमेन्ट' की भाषा है, बननी, पूरे 'मिथुएशन' को एवमाय देखने से बनती है। नयी कहानी वहीं से दूर होती है जहाँ ने चेतन और शुरू होती है। पूरे नवलेखन के साथ इन लेखकों की साधना नयी कहानी की चर्चा चर्चा तो एक ज्ञात 'सबेदन' भी परिवार के मूल्य-कमल से। श्री नामवरसिंह ने एक ही विधियों में गही भाषा कि 'बापगी' में अवेलेपन की एक विवेकयुक्त पकड़ है, ('अवेलेपन' आज के जीवन के गारभ में प्रतिफलित है) जब कि 'एक लिप्यहीन कहानी' में भावबल के अनन्त में एकाकीपन के मनेज-जंगल कुछ गायब है। 'नवलेखन कहानी' में आगे बढ़कर एक नयी कहानी है, हम देखते हैं, हमसे हमारी रिपीटीटिव मोनोटोनी का उद्भास

की उपलब्धि की दृष्टि से अयामाजिकता, अभास्यता के दमघोटू आरोप योग्य बकवास हैं। यहाँ तक हम नामवरसिंह की मूल्यपरकता को 'डिफेंड' करते हैं। पर वे क्या इसी प्रकार के आज व्यापक जीवन के मूल्य-दशान से युक्त कुछ नवीनतम, वस्तुतः नयी कहानियों से कतरा नहीं रहे हैं? विलकुल भिन्न और अपूर्व चिन्तन-धरातल पर रची हुई निर्मल वर्मा की 'जलती भाड़ी' कहानी-जैसी कहानियों में नयी कहानी की वास्तविक स्थापना के सहयोगी और सच्चे प्रयास को नजरअंदाज नहीं कर रहे हैं? इन कहानियों को वे नयी कहानी की असल चर्चा के साथ जोड़ सकते थे, इनके रहने 'बापसी' की चर्चा क्या सबमुच्च एक 'कट्टीडिक्शन' नहीं है, जिसमें मई-अक की 'नयी कहानियाँ' के परिसरों में भाग लेनेवाले सभी लोग बिना असली पूँजी की पहचान के उलझ गए हैं। क्या यह मानना और स्थापित करना विरोधाभासजनक नहीं है कि एक ही वस्तु अच्छी और नयी दोनों है? मैं यहाँ 'कट्टीडिक्शन' के इन आरोपों को हलके लगाता हूँ, और नियमत, दृष्टिमता से उसकी जाँच करता हूँ। प्रमुख बात यह है कि हम पता लगायें कि इस पूरे विवाद में कौन-से प्रयोजित हैं जो विरोधाभास से मुक्त हैं। यही पर नामवरसिंह के कथन में सचाई है कि हमें तो अभी अपने विचारों और कथा और कथा-लेखन की सम्पूर्ण समस्याओं को कहानियों की पाठ-प्रक्रिया द्वारा पोज करना और 'धूमिल दृष्टि' को साफ करना है। इसके लिए वह आमन्त्रण करते हैं कहानियों की पाठ-प्रक्रिया में शामिल होने की माँग पहले करते हैं, उसके बाद ही किसी प्रयोजन या सिद्धान्त-स्थापन को स्वीकार करते हैं।

[नयी कहानियाँ : १६६२]

प्रेम-कहानियाँ : परिचय के मध्य अपरिचय

—देवीशंकर

प्रेम एक विडम्बना है—इसे 'यां चिन्तयामि मननं मयि सा विरक्ता' के हृदि भले मान लें, पर सहनासिंह, चम्पा या मधूलिका कैसे स्वीकार कर सकेंगे वे उगके लिए गोलियों से दारीर छिदवा लेंगे; आजीवन कुमारी रहकर आशीष जलाती रहेगी और कर्त्तव्य को पूरा करने के बाद प्रेम के लिए प्राणदण्ड लेगी। तनिक मूढमन से पड़ताल कीजिये—इस प्रेम के बाधक कौन हैं? समाज-सहनासिंह से पूछे वगैर उसकी किस्मोरी प्रिया को किमी और का साल ओढ़ा है; पिता (भानी परिवार) जो मर कर भी (या मरकर ही) चम्पा के माथे छेके हुए है; देस (नाना प्रकार के कर्त्तव्य) जो मधूलिका के सहेत को घर्त अपेक्षा स्वर्ग-लोक की ओर खिंसका देते हैं। प्रेम के लिए इस स्थिति की यह परिणति है कि इन अवरोधों (या खसनायकों के) सन्दर्भ में आरम-बलिदान मुद्रा स्वीकारी जाये। इसीलिए प्रेम के परिभाषाकारों ने बार-बार उते बलिदान, निःशेष समर्पण, सतत बेदना, सतत आरमदान आदि महिमाशाली धर्म मण्डित किया है यही सारस्वन्द करते हैं और यही जयशंकर प्रसाद। पचास होने को आये, ये सहनासिंह, देवदास और गुडा; सालबती, पारो और मधूलिका बार-बार रूप बदलकर हमारे कथा-साहित्य में प्रकट होने आये हैं। यह बात दूसरी है कि जीवन में जो रहस्य-वृत्ति कम हुई है—स्त्री-पुरुष का पारस्परिक परिचय कुछ अधिक बढ़ा, उसने कभी-कभी इन प्रेमियों के पार्श्ववित्र कुछ नये रूपों में भी दिखाये जैनन्द की 'जाह्नवी' में इनकी शक्ति अवश्य आ जाती है कि वह भावी मर काफ़ी ठंडे और संयत ढंग से लिख देती है, "एक अनुगत आपको विवाह द्वारा मिलनी चाहिए। वह जीवन-संगिनी भी हो। यह मैं हूँ, या हो सकती हूँ, इसमें मुझे बहुत सन्देह है।...विवाह में मुझे लेंगे और स्वीकार करेंगे तो मैं अपने को दे ही दूँगी, आपके चरणों की धूलि माथे से लगाऊँगी। आपकी कृपा मानूँगी, कृतज्ञ होऊँगी। पर निवेदन है कि यदि आप मुझ पर से अपनी माँग उठा लेंगे, मुझे छोड़ देंगे, तो भी मैं कृतज्ञ होऊँगी। निर्णय आपके हाथ है। जो चाहे, करें।"

'जाह्नवी', का यह स्वर ठंडा भले ही हो, पर धार और शक्ति में कम नहीं है।

और एक सीमा तक नया भी है। पर यह नयापन 'टोन' तक ही सीमित है। उसके बाद तो वही, 'कागा' चुन-चुन छाड़यो।...दो नना मत छाड़यो, पोव मिलन की आस।' और 'जाह्नवी' ही नहीं, पति होने-होते रह गया ब्रजकिशोर भी तो इसी टोन पर मुख्य हुआ प्रण किये बैठा है कि 'मैं और बिवाह करूँगा ही नहीं, करूँगा तो उसी से करूँगा।' इतना ही नहीं, उस पत्र को वह अलहदा भी नहीं करता। स्वभाव से इतना बड़ा परिवर्तन कि पहले वह विवेका बनना चाहता था, अब विनयावनत सीखता है। 'जाह्नवी' और बिरजू के ये चित्र मूलतः सारच्चन्द्रिय हैं, रोमांटिक भाववाद से पीड़ित हैं। यह कहना क्या अनुचित होगा कि आद्य-रूपों (Proto-types) से अधिक दूर नहीं हुए हैं फिर 'जाह्नवी' ही नहीं 'दृष्टिदोष' के बेदार और मुमद्दा, 'पूर्ववृत्त' की दान्ति और प्रसान्त, सभी वेदना के गीतों, त्रास में मुग्ध, बलिदान में महानता का अनुभव करने वाले हैं। आमुत्रो का प्रदर्शन यहाँ पर अवश्य कम हो गया है; स्वर में सयनि भी है और अपने बारे में अपेक्षाकृत अधिक तटस्थ-बोध भी सीखने लगता है, पर अभी भी ये नायक-नायिकाएँ अपने प्रेम में अपनी छाया से ही प्रेम करते हैं।

प्रकृति की हर घड़वन में अपने ही प्रेम तथा प्रकृति की हर छवि में अपनी ही प्रिया की छवि निहारने वाले किशोर प्रेम को 'अज्ञेय' के पठार में धीरज और विवेक देना चाहता है। रोमांटिक प्रेम ने वास्तविकता के विविध स्तरों की चेतना मिटा दी थी। प्रेम-जैसे सकुल मनोभाव को एक प्रेम-व्यापार की सकुल प्रक्रिया को छाया-बादी चेतना ने एकदम सपाट भीना आवरण बनाकर सभी पर उसी का बिनाश तान दिया था। 'अज्ञेय' ने जब काव्य के स्तर पर इस आल को तोड़ा तो कथा के स्तर पर भी वास्तविकता की पत्तों का उद्घाटन उद्घिष्ट बना। 'पठार का धीरज कहानी विरलेपित कीजिये—वही मूल संवेदना है जो कहानी के विन्यास में लाने-लाने-सी गुंथी हुई है। किशोर को पहले पथी 'प्रमीला-प्रमीला' पुकारता प्रतीत होता है और बाद में 'प्र' निखलता। प्रमीला को मोह की आकाश में, किशोर-किशोर' अनर्गल मुनाई पड़ सकती थी। पर तभी पठार—जो आँधी, पानी, सीनामप, सबके प्रति नम्रपित है, किनी के आस-पास छायाएँ नहीं मड़ता, सबकी वास्तविकताएँ देखा है—के धीरज की प्रतीक राजकुमारी आकर चेतना पर छाये धुएँ को हटाती है—अपनी कहानी कह कर, "धर में अर्धय होता है, तो वह प्रिय के आसपास एक छाया-वृत्ति गड़लता है, और वह छाया ही इनकी उज्ज्वल होती है कि वही प्रेम हो जानी है, और भीतर की वास्तविकता—न जाने कब उसमें घुल जानी है, सब धर भी घुल जाता है।" राजकुमारी इस स्थापना में आये 'वास्तविकता' शब्द की व्याख्या भी देती है—ओ कुछ है, सभी वास्तव है। लेकिन वास्तविकता के स्तर हैं। धीरज हमें एक गाय ही अनेक स्तरों की चेतना देता है, अर्धय एक प्रकार का चेतना का घुंआ है जिसमें बोध का एक-एक स्तर मिटना जाना है और अन्त में हमारी आँखें बड़का

शरीर पहचान की प्रक्रिया भी शुरू हो जाती है। कोई किसी से प्यार क्यों करे ? यह सवाल लाजबाव है। प्रेम, घृणा आदि सर्क से परे रहने वाली प्रवृत्तियाँ हैं और उनकी एक सीमा तक ही सामाजिक या मनुष्यी व्याख्या संभव है। यों स्त्री-पुरुष के प्रेम-प्रसंग में किसी लैंगिक आकांक्षा का लगाव सहज भी माना जा सकता है और सहजात भी। फिर मनोविज्ञान एवं मानववाद की स्थापनाओं के प्रभाव के तले यह बोध अगर विकसित हुआ हो तो आश्चर्य ही क्या ? यशपाल, 'अरक', 'जय' (उर्दू के मण्टो, कृदनचन्द्र, वेदी) आदि में यही पक्ष झलक उठता है। प्रेम यहाँ प्रदान ही नहीं आदान भी है। इस स्थिति की परिणति जन्तु-सर्क में है और सतत यात्री एवं दाता की मुद्रा में रहने वाले 'अज्ञेय' ने इस जन्तुत्व की भी कहानियाँ लिखी हैं। पर ये प्रेम-कहानियाँ नहीं हैं; प्रेम के नाम पर किये जाने वाले घ्रासेट हैं, चाहे यशपाल द्वारा रचित हो या फिर प्रबोध कुमार द्वारा। मन में एक आशंका और उठती है : कहीं ऐसा तो नहीं है कि शरीर के वास्तव के ज्ञान के बाद के सारे बलिदानों नायक-नायिका अधिक कमजोर, चिडचिडे और नपुंसक हो गये हो। स्वयं 'अज्ञेय' के किशोर या प्रमीता कहीं पर भी तो असाधारण नहीं है। असाधारण तो वह राजकुमार था जो यह जानते ही कि राजकुमारी किसी और की बागदत्ता हो गयी है, उस पर आक्रमण कर देता है। पर दृष्टि को देने वाला पठार का धीरज उसे अपनी छाया से प्रेम करने वाला बताता है। पीछे कहा जा चुका है कि 'पठार का धीरज' पहली नयी प्रेम-कहानी है। तो क्या यह माना जाये कि यह जो 'एष्टी-हीरोइक' हीरो है, वही नयी प्रेम-कहानी का नामक है ?

रजिन्द्र यादव के 'छोटे-छोटे ताजमहल' के बिजय और मीरा (मा देव और राका) हैं, रामकुमार की 'यात्रा' के वह (नायक संज्ञाहीन भी हो गया) और देवा हो, मोहन रात्रे की 'एक और ज़िन्दगी', या कमलेश्वर की 'राजा निरखसिया' के नायक-नायिका हैं अथवा श्रीकान्त वर्मा की 'परिणय' अथवा 'दूसरे के प्यार' के प्रेमी-प्रेमिका हो, सभी एष्टी-हीरोइक हैं। सभी अपने में सिमटे, कुचले और नपुंसक ! ज्यों-ज्यों ये एक-दूसरे से परिचित होने की कोशिश करते हैं त्यों-त्यों कुछ अधिक अपरिचित होकर एक-दूसरे के समीप से गुजरते हैं :

हम एक-दूसरे से परिचित
होने की कोशिश में
कुछ अधिक अपरिचित हो
कर गुजर रहे हैं एक-
दूसरे के समीप से लगातार ।
प्रत्येक सुबह सुम लगती हो
कुछ और अधिक अजनबी मुझे !

श्रीकान्त वर्मा की यह काव्य-उक्ति, समान नयी प्रेम-कहानियों में भी विद्यमान

है। मोहन रायचंद इस वाक्य-प्रयोग को ले आने के लिए क्षमा करेंगे। मैं नयी कविता को नयी कविता के समानान्तर उभी भावभूमि में उठाया मानता हूँ—आने-पीने मर्ती। और नवनेगन में ही नहीं, छायावाद की कविता और कहानी में भी ऐसी ही सम्पत्ति रही है। मवेदना के मूल स्वे (crystals) विषयों की स्पष्ट अनिर्वाच्यताओं में दूबने हैं—बदलने नहीं। पर यह प्रमाणान्तर है।

इस आश्रय और अवनवीन की धारण करते थे। पुराने छायावादी नायक या नायिका के लिए यह अवनवीन एकदम अवनवी ही नहीं, उसकी तेज कल्पना के लिए भी अकल्पनीय था। वहाँ प्रेम का विकासपरिचय की प्रगाढ़ता में था, अवनवीन के नाग में था, अचेत्यन से मुक्ति में था। परिवर्तन, परिणतता एवं सम्मिलन की ईश्वरता के बाधक तत्त्व बाहरी थे—परिवार, समाज कर्तव्य, नैतिकता आदि। उन्हें हटाकर या उनके आरोपों का मिथ्यात्व प्रमाणित करके ही वही कहानी बनती थी। पर बाधक तत्त्व अब समाज नहीं रहा, नीति और कर्तव्य के अंकुश नहीं रहे। अब तो बाधक अपने ही व्यक्तित्व का एक अंग है। वही अंग खलनायक है, उनी की महिमा के नीचे बेचारा प्रेमी-अंग अग्रिम हो दुबक जाना है।

राजेन्द्र यादव की कहानी 'छोटे-छोटे ताजमहल' को लीजिये—पारोक्षिकता की पहचान है : "विजय ने एक बार फिर सशक निगाहों से इधर-उधर देखा और आगे बढ़कर उसकी दोनों कनपटियों को हथेलियों से दबाकर अपने पाम खींच लिया। नहीं, मीरा ने विरोध नहीं किया, मानो वह प्रत्याज्ञा कर रही थी कि यह क्षण आयेगा अवश्य। लेकिन पहले उसके माथे पर तीली रेखाओं की परछाईं उभरी और फिर मुग्ध मुस्कराहट की लहरों में बदल गई..." विजय का मन हुआ, रेगिस्तान में भटकते प्यासे की तरह दोनों हाथों से मुराही की फड़ककर इस मुस्क-राहट की शराब को पागल आवेग में पीता चला जाये—पीता चला जाए... गट... गट... और आखिर लड़खड़ा कर गिर पड़े। पतले-पतले होठों में एक नामालूम-सी फड़कन सरज रही थी। उस हमानी बेहोशी में भी विजय को खयाल आया कि पहले एक हाथ से मीरा का चदमा उतार ले—टूट न जाये। तब उसने देखा, हरियाले फव्वारों-जैसे मोर-पक्षियों के दो-तीन पेड़ों के पीछे पूरे-पूरे दो ताजमहल चरमे के दीवारों में उतर आये हैं... दूधिया हाथीदांत के बने दो सफेद नट्टे-नट्टे खिलीने..."

और सभी विजय को याद हो जाता है (व्यक्तिक चेतना की यह आश्रितिक कौशल ध्यान देने योग्य है) कि वे महान् और विराट् अतीत की छाया में बैठे हैं। बस, फिर क्या था ! उसके व्यक्तित्व के चेतना के इस अंग के उदय होने के साथ ही, "खिचाव वहीं घम गया। उसने बड़े बेमालूम ढंग से गहरी गाँठ ली और अपने हाथ हटा लिये। आहिस्ता से।" और तब उसके भीतर का जमजोर, नपुंसक (एवं एक सीमा तक शरच्चन्द्री) नायक पुकार उठता है, "नहीं। यहाँ नहीं। कोई देग

लेगा।...यह उसे क्या हो गया...?"

हम जानते हैं कि वहाँ नहीं तो कहीं नहीं, तब नहीं तो कभी नहीं। विजय को भी रट-रटकर भुंमलाहट होती—'किस साप ने हमारे धून को जमा दिया है? यह हो क्या गया है हमें? कोई गर्मी नहीं, कोई आवेश और कोई उद्वेग नहीं...क्या बदल गया है इसमें? हाँ, भीरा का रंग कुछ खुल गया है...शरीर निम्बर आया है...। उसका 'बोमिल मौन' जिस 'बोमिल चीड़' को पीसे दे रहा था, क्या वह प्रेम ही नहीं था? ऐसे क्षणों में जब वे दोनों ताजमहल के परिमर से उठकर चलते हैं तो उन्हें लगता, "जैसे कोई मुर्दा क्षण है, जिसका एक सिरा भीरा पकड़े है और दूसरा वह, और उसे चुपचाप दोनों रात के सन्नाटे में कहीं दफनाने के लिए जा रहे हो...बरते हों, किसी को निगाहे न पड़ जायें—'कोई जान न ले कि वे हत्यारे हैं...कहीं किसी भाड़ी के पीछे इस साप को फेंक देंगे और खुदबूझकर हमाल से कसकर खून पोंछते हुए चले जाएँगे...भीड़ में खो जायेंगे...। जैसे एक-दूसरे की ओर देखने में डर लगता है...कहीं आरोप करती आँखें हत्या स्वीकारने को मजबूर न कर दें...।" यह मुर्दा क्षण, स्पष्ट है, किसी बाहरी शक्ति द्वारा नहीं मारा गया, वे दोनों ही इसके हत्यारे हैं। मेरे मन में फिर प्रश्न उठता है कि बिखरा हुआ शरीर एवं मुर्दा क्षण क्या परस्परान्वित हैं? शरीर एक अकेलापन तन एवं अजनबी मन, क्या यहाँ एक-दूसरे को काट नहीं रहे हैं? यो इस कहानी के भीतर एक और कहानी है और उसमें भी ऐसी ही हत्या है। एक सुनी जोड़ा विवाह के सात वर्ष पूरे होने पर (सात वर्षों में ही शायद शरीर की प्रणियों में बदलाव होता है।) अलग हो जाते हैं, क्योंकि दोनों तरफ से शायद सहने की हद हो गई है, ..नसों का यह तनाव मुझे या उसे पागल बना दे...इसमें अश्वत्था हो कि दोनों अलग ही रहे।' और इस तरह हनीमून की नहीं, तलाक की रात ताजमहल की छाया में शुरू होती है। ठीक भी है। असाधारण प्रेम वाले नायक-नायिका के स्मारक की यह ट्रेजेडी है। या यों पूछें कि प्रेम की क्या यही आधुनिक ट्रेजेडी है? आधुनिक मानव का अकेलापन ही उसकी ट्रेजेडी और विडम्बना है। सभी शायद प्रेम भी विडम्बना है।

और यह स्थिति ज्यादा शरच्चन्द्री राजेन्द्र यादव में ही नहीं, औरों में भी है। निर्मल वर्मा की कहानी 'पिक्चर पोस्टकार्ड' : परेश ने 'कई बार सोचा है कि किसी दिन मैं उस कालर-बोन के उस गढ़े को अपनी जुवान की नोक से स्पशं करूँगा। उस गढ़े में हस्का पसीना है। मैंने कई बार सोचा है कि किसी दिन मैं उस पसीने को अपने होंठों से चूस लूँगा।' पर इसके बाद?—वही अपने से दुरान, अपने-आप में परिचय के साथ बढ़ता अपरिचय, कुछ औपचारिक बाने और दम बजे रात को जपूक बॉक्स में चबन्नी झालकर अधिक-से-अधिक ऊपर उठने वाला रिकार्ड (उसे भी शायद वगैर मुने, दोस्तों की भीड़ में फिल्म देखने चला गया होगा)।

मोहन शरीर के समुद्रानुसार गुह्यता से बना गये होते हैं, भीरवान् नहीं की 'गर्जना' के समूह सदोश उगी गुह्यता के साथ आते हैं और उगा विषय की चरणा ('मोहन' की कविता) भी 'अमीय युग' के उग साथ में भी प्रमुख कर लेती है कि मोहन को मोहन उगे जाना ही है, क्योंकि वे भीगी अमीय उमरी चरणी है और मोहन (उगा की आगे कहानी) को समान बीरुत विग कोपरी से विगत कर लेने के बाद भी भगवत् कि वर मरुती के जाने में विर कर रह गया है, विगत गार वर से बहुत मुह्युमार, बहुत आकर्षक मगने हैं, पर एक बार उगमें जैन जाने के बाद निरुति की कोई आशा नहीं रहती।' आकाश नहीं की ही एक और काव्य-गति मन में उमरी है

गम है, मुह्युमार बिना भीरुत अंग है।

निर भी .. वरी मगना है मुझे .. प्रेम

अकेले होने का ही एक और हंग है ?

प्रेम-निबन्धन में उरानी, अकेलेपन, ऊब के ये कर नये कहे जा सकते हैं। वर मुह्युमार, गारगरीनता भी गारव नही ही है। पर मुह्यु-निर्गम के समय मरने बड़ा गारव उरता है कि 'हि रोयेरीमाद्रेगन' की जो प्रक्रिया 'अनेय' में मुह्यु हुई थी, वास्तविकता के विम स्तर की नरुत्य चरणा की दृष्टि को जाने का दावा किया गया था, क्या उगे पुरा और प्राप्त बिना जा सका ? छायाशरी अमाधारण मगाव, प्राणी का स्वाग आदि यदि पेंडुमन का एक रिता का बडाव है, तो अडके में तोड़कर अलग हो जाना, महत्वपूर्ण क्षण में समस्या को 'आमने-आमने' स्वीकार न कर भाग गये होना क्या उगी पेंडुमन की गति का दूसरी ओर स्विन नहीं है ? मुझे लगता है कि शररुचर के नावक-नादिवा ही बेध बदल कर आ रहे हैं। विम शरीरिचरता से अमग्युक्त रहकर वे बड़े-मे-बड़ा बलिदान कर देते हैं, उगी से परिचित होना चाहकर भी ये भाग सहे होते हैं, और सब बिनाकर स्थिति ग्यो-की-रयो रहती है। महिमा-मडिन दावो का प्रयोग न करते हुए भी, वे ही बेदना के गीत एवं वही राहादत का स्वर। उस 'कथा' की अभी हमें क्या प्रतीक्षा नहीं है जो प्रम के साथ ही एक लैंगिक (Sexual) थीम की खोज में भी प्रयुक्त हो ? बहना चाहना हूँ कि प्रेम एक क्षमता है :

कोई समझे तो एक बान वही,

इसक तोड़ीऊ है, गुनाह नहीं।"

और इस क्षमता को खोजने-गहवानने की आवश्यकता है।

[नयी कहानी : १९६३]

कहानी के सिलसिले में उठे कुछ नये सवाल

विपिन कुमार प्रप्रवाल

गद्य का स्वभाव वर्णनात्मक है। कहानी गद्य में बाँधी जाती है। इसलिए वर्णन उसका अभिन्न अंग है। कहानियों का सारा दारोमदार इस पर निर्भर करता है कि वर्णन कितना सार्थक हो सका। वही वर्णन सार्थक है जो कहानी के आंतरिक संघटन को पुष्ट करता है, उसमें नया निर्माण करता है, या प्रभाव को पुनः संयोजित करता है। अतः अच्छी या मफ़ल कहानी, वह पुरानी हो या नयी, वही है जिसमें वर्णन इन माँगों को पूरा करता है। कहानी लिखना इस प्रकार के वर्णन का सृजन करना है। जब तक इस प्रकार के वर्णन का सृजन अपने में एक अस्त है तब तक कलात्मक है। कुछ समय के बाद एक तरह की माँग किस ढंग, किस संघटन से पूरी होती है इसका आभास मिसने लगता है। तब उसी वर्णन का साधन की तरह प्रयोग होने लगता है और चूँकि कला में साधन-ऐसी कोई चीज़ नहीं होती है, वह दुहराया हुआ, नाटक और व्यवसायी लगने लगता है, इस प्रकार का संघटन सहमा कलाविहीन हो जाता है। एक नये प्रकार के संघटन की आवश्यकता महसूस होने लगती है। और इस नये संघटन को प्राप्त करने का ढंग भी वर्णन द्वारा ही होगा, गद्य में ही होगा, कहानी में ही होगा। या उल्टा चले तो कहानी रहेगी, वर्णन रहेगा, महत्व संघटन बढ़त जायेगा। दूसरे प्रकार के संघटन की माँग होगी।

इनमें से अभी हमें कोई हल नहीं मिला है, पर प्रश्न चुन लिया गया है, अलग कर लिया गया है। और इसी पर हमें अपना ध्यान केन्द्रित करना है। नयी कहानी नये प्रकार के वर्णन में नहीं, बढ़ते हुए संघटन में बँढ़नी है। उदाहरण के लिए, कलात्मक संघटन का एक सच्चा और सफल दौर हिन्दी-कहानी में रहा है, अन्य भाषाओं की कहानी में भी रहा है। कथा बुनना और सुनना क्यों आरम्भ से ही अनुपम की अवस्था लगा यह जानना यहाँ आवश्यक नहीं है। हम बस इनका ही मोट वरेंगे कि क्यातरव की माँग थी, बहुत दिनों तक बनी रही, और बहुत तरीकों से कहानीकारों द्वारा पूरी की गयी। इस माँग को इनने दिनों तक मग्हाते रमने की साधन ऐसे अनुभवों की जानकारी में खिंचे थे जो दैनिक जीवन में महज प्राप्ति नहीं है। महत्वी और लक्ष्मणों की कहानी लिखी गयी, दूर रहनी प्रेयसी की प्राप्ति

करने की कहानी लिखी गयी, जानवरों की कहानी भी लिखी गयी, बड़े शहरों की कहानी लिखी गयी और इधर गाँवों और विदेशों की कहानी लिखी गयी। जैसे-जैसे कथा का विषय बदला—वर्णन बदला, भाषा बदली, पर वर्णन और भाषा के प्रयोग का प्रयोजन नहीं बदला, संघटन गुणात्मक ढंग में नहीं बदला। वह कथान्मक ही रहा। पर आज कोई प्रेयसी दूर नहीं लगती, महलों में अस्पताल खुल गये हैं और जानवर परिचित प्रतीक बन गये हैं। अतः ऐसी कहानियों का आनन्द लेने के लिए काफी सरस और अशिक्षित होना आवश्यक हो गया है। कथा-तत्त्व को बनाये रखने का दूसरा ढंग जो अपनाया गया है वह मनुष्य के निजी अन्तर मन में होने वाली घटनाओं के वर्णन को प्रमुखता देता है। यह प्रदेश गद्य से हट कर कविता की ओर अधिक झुका हुआ लगता है। इसलिए इधर की कहानियाँ कवियों के एकाकीपन, आत्महत्याओं और उनके विबो से भर गयी हैं। कथातत्त्व कमजोर ज़रूर पड़ गया है पर गायब नहीं हुआ है। प्रकटतः स्वाभाविक और सम्भावी लगने के मोह से छूट नहीं है। प्रश्न है, क्यों ?

विदेश की कथा हो या अन्तर मन की, संघटन एक ही सा हो सकता है। कैसे ? इसका एक मुमकिन उत्तर पाने के लिए भाषा में वर्णन करने के प्रयास में निहित सीमा को समझना आवश्यक है। यदि उस सीमा को एक ही तरह से निभाया गया है तो विषय में चाहे जितना बड़ा अन्तर हो, संघटन एक ही सा होगा। भाषा में वर्णन करने की सबसे अधिक भुंभता देने वाली सीमा यह है कि चर्च के स्थान पर एक ही समय में होने वाली तमाम घटनाओं का वर्णन एक साथ मुमकिन नहीं है—जैसा कि चित्र में या सिनेमा में मुमकिन है। उदाहरण के लिए, यदि तीन आदमी एक कमरे में एक साथ तीन विभिन्न कार्य कर रहे हैं तो उन कार्यों का वर्णन आगे-पीछे ही दिया जा सकता है। इस वर्णन के बहुत-से तरीके हो सकते हैं। यदि पहले 'क' का, फिर 'ख' का और फिर 'ग' का वर्णन करें, तो यह एक ढंग हुआ। कुल मिला कर छ. ढंग हैं।

क ख ग : क ग ख : ख क ग : ग क ख : ग ख क । अपनी नीयत और अपने पत्रपाठ के अनुसार कहानीकार किसी एक ढंग को चुनता है। और एक चुनाव कर लेने के बाद 'य र स' के आने जाने के उपरांत भी उसे अतक निभाता है। इस चुनाव की सम्भावना उमकी शक्ति भी है और उसकी कमजोरी भी। जब तक कहानीकार का ध्येय कथा बुनना था, तब तक इन छ. सम्भावनाओं में से जिन पाँच को त्याग देना है—इसका नियम उनके पास था। अच्छा चुनाव वही है जो कथा के बढ़ने के साथ-साथ पुष्ट होना जाय। चर्च चुनाव का आधार क्या द्वारा संचालित था—अन्य पाँच के त्यागने में जो यथार्थ का नुकसान हुआ वह तब नहीं करता। या दूसरे शब्दों में, हमारा ध्यान क्या पर इतना टिका रहता है कि यहाँ इन चुनाव में वर्णन की कोई सीमा निहित है इसका आभास ही नहीं होता। मोटे

सोर में देखने पर बहानी समय में सहज ढंग से बढ़नी हुई लगती है। इसी में उसकी गफलत है। इसी तरह से उने पढ़ने की ओर समझने की हमने आदत बना ली। समय के संगानार एक गति से बीतने के विचार से हम इतने आत्रान्त थे कि इसको शरा की निगाहों में हमने कभी नहीं देना। हमारे इस अत्रान का पूरा लाभ कथावाचको ने उचित ही उठाया। इस दृष्टि से उत्पन्न होने वाले तमाम ढाँचों का संघटन कुछ हेर-फेर के बाद एक ही रहा। यह एक प्रकार का संघटन हुआ जिसे सङ्गितिक के लिए हम 'लकीरी' कहेंगे। यात्रा-वर्णन हो, वीरगाथा हो, प्रेम-कथा हो, या जामूसी बहानी हो—मबका संघटन हमारे समय की इस ममझ के प्रेम में बना गया। इस प्रकार के संघटन का सबसे अधिक आडम्बरहीन, दृढ़ और त्रिवैच्युत्त उपयोग जामूसी बहानी में ही होता है। हमारे बहानीकार शायद इसीलिए प्रेम की बहानियों के ऊँधारे छुड़ा-छुड़ा कर इस संघटन का ढीला-ढाला उपयोग करने रहे और जहाँ उने सम्हालना सबसे अधिक दिमाग माँगता था, वहाँ से कतराने रहे। कहा जाता है जब हमने पश्चिम से प्रभाव ग्रहण किया तब रेल पर चढ़े, विज्ञान पढ़ा, प्रजातन्त्र अपनाया, मयी कविता रची, उपन्यास लिखे, हर तरह की कहानियाँ गड़ी, प्रत्येक दिशा में बराबरी की ओर कदम उठाया, आदि। पर कुछ ऐसी कमी थी, शायद बुद्धि की, हमारे बहानीकारों की बनावट में कि वहाँ पर फूलते-फगने जामूसी बहानी के विकसित क्षेत्र को नाममात्र के लिए भी छू तक न सके। वह हमारी शक्ति, कल्पना और दृष्टि के दायरे से जैसे बाहर था। कोई लाचारी थी जिसके कारण हमने उसकी ओर से आँखें मूँद ली। एक विशाल परिपक्व क्षेत्र में हमारे इस नितात कोरेपन की विचित्र स्थिति का मूहमाकन होना धर्मी बाकी है। मुझे कुछ छट दी जाय तो कहना चाहूँगा कि लकीरी संघटन को एक भाषा के लेखक कितना लाभ पाये हैं इसकी एक माप यह है कि उस भाषा में किम हद तक त्रुटिबिहीन कितनी जामूसी कहानियाँ लिखी गयी हैं। एक बार ऐसी बहानी पढ़ लेने के बाद पाठक को ढीली-ढाली लकीरी प्रेम-कहानी उबा देने वाली लगेंगी और बहुत-सा हिन्दी-कहानी का ब्यारार मद्धिम पड़ जायगा। इस ब्यारार को रोकने का और कोई दूसरा ढग नहीं दिखतायी पड़ता। अच्छी जामूसी कहानियों की चुनीछो यदि हमारे कहानीकारों के सामने होती तो शायद हमारे साहित्य का इतिहास ही कुछ और होता। खैर, अब प्रश्न यह है कि इसके अलावा और कौन-सा दूसरा संघटन मुमकिन है? यदि दूसरा संघटन मुमकिन है तो वह मयी कहानी का जनक हो सकता है। यहाँ इतना कहना पर्याप्त होगा कि जैसी कठिनाई काल में घटनाओं का वर्णन करने में है वैसी ही मिलती-जुलती-कठिनाई दिक् में होने वाली घटनाओं का वर्णन करने में भी है।

इसी मिलमिले में यह प्रश्न भी सामने रखा जा सकता है कि आज सहसा नये संघटन की जरूरत क्यों पड़ गई? उत्तर में जबरन कहा जाता है, और इस कहने

में कभी-कभी भिन्न भावों वाले व्यक्ति भी साथ-साथ पाये गये हैं, कि आज के जी-या-मरणा में हमारा संबंध अटिन हो गया है। इस कहने के बहुत-से माने लगे हैं और कोई माने न लगाकर मरने के रूप में भी इसे प्रस्तुत किया गया है। अटिनता के लक्षण माने गए हैं रोड बदलना हुआ औद्योगिक दूध, तेज गति, दूध हूँ सप, गतिन होने हुए मूख, गुमने हुए नये आपास, आदि। इनमें से कुछ हर व्यक्ति की अनुभव में महसूस कर सकता है और कुछ के लिए साक्ष्य की होना जरूरी है। कभी-कभी इसे गर्भीर और अस्पष्ट गन्धवनी में रचना होता तो मनोविज्ञान की भाँड़ भी जानी है। अत्यंत और बाह्य गति में विरोध देना जाना है। अगर अधिक दिशावा करना हुआ तो अन्तःकाल और बाह्यकाल के परस्पर में रचना का उपजना बतलाया जाना है, पर कैसे यह होना है इसके बारे में मत भुप है। साक्ष्य ठीक ही। क्योंकि डर है कि बहुत जीव-वैज्ञान्य करने पर वही सरोसरस न निकल आये—दूर तो १०० वर्षों में बदल रहा है, युद्ध ने सज और मूख बहुत पहले ही तोड़ दिये थे, पड़ी ने हमेंसा एक ही तरह घुड़ समय नापा और दुःख में आदिकाल से समय मुद्रित से होता है। फिर यह नयी जटिलता कहां से आयी जिनने सहारा हमारे पुराने ढंग के वर्णन और संघटन को अनुपयोगी मित्र कर दिया। यह हो सकता है कि इसके पीछे बहुत-से कारण हों जो पहले अलग-अलग उपस्थित थे और अब उनके सामूहिक प्रभाव के कारण स्थिति में अन्तर आ गया है। पर यहाँ हम एक कारण की ही चर्चा कर पायेंगे।

जटिलता का एक नया पहलू, जो आज विकसित हुआ है, उसका मुख्य कारण गति है—यह ठीक है। पर गति के माने क्या हैं? और जटिलता से इसका सरोकार क्या है? रेल, मोटर, सब तरह के जहाज, अखबार, रेडियो, मिनेमा, आदि सभी कुछ ऐसे सम्बन्धों को स्थापित कर देते हैं जो पहले या तो स्थापित ही नहीं हो पाते थे, या हो पाते थे तो इतनी देर में और इतनी कम सख्या में कि उनका प्रभाव गुणात्मक ढंग से भिन्न होता था। पहले गति हमें तांत्रिक में डालती थी, आज हमें उसकी आदत पड़ गयी है। इसी गति को दूसरे ढंग से व्यक्त कर सकते हैं। हम कह सकते हैं कि जीवन में तीव्र गति के आने के माने हैं कि हमारे चारों ओर का व्यापार अब हमारी जानकारी में इतनी तेजी से चलता है, घटनाएँ एक के ऊपर दूसरी इतनी घीघ्रता से लदती चली जाती हैं, दूर की स्थितियाँ हमारे जीवन को परिचालित करने के लिए इतनी आमादा हैं कि किसी एक घटना को अलग रख कर देर तक उसे समझने की कोशिश करना न मुमकिन है और न ही उचित है। ऐसा करना उबड़-स्तरी होगा, पलायन होगा और गति के अज्ञान को प्रकट करना होगा। बात को आगे बढ़ाने के लिए एक सहज नियम यहाँ पर बनाना ठीक होगा। हम यह मानकर चलें कि एक घटना दूसरी घटनाओं से जितनी मात्रा में अलग करके परखी जा सकती है उस मात्रा में और जितना समय घटना का अनुभव करने

के लिए मिलता है उस समय में उल्टा-अनुपात का सम्बन्ध है। यदि हमारे पास अनिश्चित या अपार समय है तो घटना माफ, अलग स्थान ग्रहण कर लेगी। यदि निश्चित या सीमित समय है वही घटना आम-यास की घटनाओं में उलझ जायगी, उनसे आलची-पालची करने लगेगी। कम समय का होना या अधिक गति का होना इस प्रकार एक ही घटना को जटिल बना देगा। आधुनिकता की मर्म में महत्त्वपूर्ण प्रकृति यह है कि उसमें उल्टे-अनुपात के सम्बन्ध लागू होने हैं। घटना कोई भी हुई, पूर्व-मर्यादित इकाई नहीं है, बल्कि जिस ढंग से हम उसे देख पाते हैं उसके अनुसार वह परिभाषित हो जाती है। इस नियम की सजगता आज इसलिये ही पायी कि उसका प्रभाव प्रकट होने के लिए समुचित माध्यम में गति आज प्राप्त हो पायी है।

मोटर, रेल, हवाई जहाज, अलवार, रेडियो, मिनेमा, स्कूल आदि ने पिछे हुआ आदमी जिस तरह से चारों तरफ होने वाले व्यापारों की देख पा रहा है उसमें घटनाओं के छोरों का समबन्धी हो जाना, गुंथी हो जाना, अनिवार्य है। आज के अनुभव का यदि यह अभिन्न अंग है तो इसकी अभिव्यक्ति कलाकृतियों में, और इसलिए कहानियों में भी, होनी चाहिए। यदि कोई कृति इस खुलीनी की स्वीकार नहीं करती तो वह पूर्व-साहित्य से उधार ली हुई अनुभूति का भले ही वर्णन कर ले, यथार्थ से उसका सम्बन्ध मतही ही होगा।

अब गद्यांश इनका भर रह जाता है कि यदि हमारे अनुभव में घटनाएँ बिनागो पर आलची-पालची करनी हुई उसकी हैं तो उनका वर्णन कैसे किया जाय ? यह समझना बहुत मुश्किल काम है। उदाहरणों की सहायता भी नहीं ली जा सकती, क्योंकि हिन्दी के कहानीकारों में प्रश्न के इस पहलू की सजगता रही ही नहीं है। यदि होती तो अब तक हमारे हाँवहार कहानीकारों ने अवश्य कुछ-न-कुछ हमें बूझ दिया होता। पर, फिर भी, कुछ इसारे दिये जा सकते हैं। मसलन अगर घटनाएँ गुंथी हुई हैं तो समय में बीन पड़ते हैं बीन बाद में, बिचारास्पद हो जाता है। यदि कोई कहानी पढ़कर समझता है कि इसमें घटनाएँ जमबद्ध ढंग से निश्चित कार्य-कारण के सम्बन्ध की रचनी हुई समय में सहीरी ढंग से घटित हो रही हैं तो सुरक्षित कहा जा सकता है कि यह कहानी उन जटिलताओं और सम्बन्धों की व्यक्त करने की कोशिश ही नहीं कर रही है जो पिछले साहित्य की पढ़ने के पारे से और जिससे हम इधर आयात हुए हैं। आज जो कहानियाँ लिखी जा रही हैं वे इस माने में अच्छी हो सकती हैं कि पिछले कहानीकारों की सोचों को उन्होंने पकड़ा है और जिसनी दूर तक उन्हें परिपक्व किया जा सकता है—किया है। पर, यह हमें सा विद्या जा सकता है। हमसे कोई बात आगे नहीं बढ़ती। नया हम या नयी जोड़ की ओर एक कदम के सामने इसकी सम्झी घड़क रोड भी कम महत्त्वपूर्ण होती। इस चाहे-विषयी बड़ी हो, सब सब हमें बचकने से दिन्नी, दिन्नी में बचकने मान देने रहते हैं।

एक इशारा और दिया जा सकता है। अगर गुंथी हुई घटनाएँ ही वास्तविक हैं तो हमारे लिए एक साथ कई तरह की घटनाओं को लेकर चलना अनिवार्य होगा। किसी एक घटना का वर्णन वह चाहे जितनी रेत, चाँदनी या घाटियों से ओत-प्रोत हो, अंधेरे, जिस्म और चीखों से भरा हो; वर्णन चाहे जितना आधामो, बिम्बों और प्रतीकों से सदा हो; हमारी कहानी का विषय नहीं हो सकता। किसी एक स्थिति के प्रति जोश या मोह का जाना एक प्रकार का सरल और सादा हल है और हमें गलत रास्ते पर ले जाता है। कहानी को कमजोर करता है। राजा, बेरिया, भ्रान्तिकारी, प्रेमी आदि के कारनामे विशिष्ट और एकांगी होते हैं इसलिए उनका जाना हमारी पहुँच को कम करता है। गली, मुहल्ले या किसी खाम शहर के वातावरण को पैदा करने की कोशिश भाषा की मदद करने के लिए की जा सकती है पर कहानी लिखने के लिए नहीं। बाढ़ों, रंगों, रीति-रिवाजों के खिलाफ लड़ाई आदि का प्रस्तुतीकरण जितने सफल ढंग से सिनेमा में मुमकिन है उतना कहानी में नहीं। कहने का मतलब है कि हार और जीत के जाने-माने क्षेत्रों में उन सम्बन्धों को ढोने की ताकत नहीं है जो आज के जीवन में हम पहली बार महसूस कर रहे हैं या महसूस करवाना चाहते हैं। हमारी कोशिश होनी चाहिए कि उन सर्वव्यापी दबे हुए खोरो को पकड़ सकें जो बहुत-सी अलग-अलग लगनी हुई घटनाओं को एक बिन्दु पर एकत्र कर उन्हें एक-दूसरे का पूरक बना देते हैं। इस प्रकार के सम्बन्ध के लिए किसी एक तरह की घटना का पूर्व मोह के कारण अधिक पक्ष लेना नाममभी प्रकट करना होगा। दूसरे पक्षों में, कहानी, अब एक घटना की समस्या न रह कर मूलतः बहु-घटना की समस्या बन गयी है। स्थिति में यह गुणगमक बन गई है और इसके प्रभाव बहुत दूर तक पहुँचने वाले हैं। चूँकि बहु-घटना को किस प्रकार हैंडल किया जाय, यह हम नहीं जानते हैं और क्योंकि हमारा अनुभव एक-घटना को हैंडल कर सक पाते तक सीमित है, इसलिए पहला प्रयास में समझना है इसी और होना चाहिए कि किस प्रकार बहु-घटना की समस्या को एक-घटना की समस्या में घटाया जा सकता है। यह भी बहुत कठिन काम है। पर समस्या में अवगत हो जाने पर कोई-न-कोई रूप अवश्य निकल आवेगा।

बहु-घटना को एक-घटना की समस्या में घटाने में सम्बन्धों का महत्वपूर्ण योग होगा—यह देखना मुश्किल नहीं है। अगरन घटने पर ऐसे नकली या काल्पनिक सम्बन्ध भी बताये जा सकते हैं जिनके सहारे हम एक घटना बहु कर भी कई घटनाएँ एक साथ कर सकें। इन सम्बन्धों का उपयोग करने के बाद हम उन्हें मूल दे सकते हैं। गिफ्ट उदाहरण के लिए, एक घटना का दूसरी घटना में भाषा का सम्बन्ध भी ज़रूरी है। एक घटना के वर्णन में यदि दूसरी घटना के कुछ सांकेतिक शब्द हाथ दिखे जायें तो, यद्यपि दूसरी घटना का वर्णन नहीं किया जा रहा है फिर भी, उसकी मूल मिथने मनेगी और उसके शब्द यही सब सुनेंगे तो घटनाएँ भी भाषा की

मोड़ी बना लेगी। इसी प्रकार बेचन-व्यापारों में एक जड़ वस्तु को डालकर कुछ दम प्रकार के मय, आदर्य और कुतूहल की स्थितियाँ पैदा की जा सकती हैं जो पहले रामनाथों, बीरों, भूतों, प्रेमियों या देवताओं के कारणों में ही मिलनी थी। आज उनके अभाव में सहज प्राप्य चरित्रों और स्थितियों में ही वह काम लेना आवश्यक हो गया है। इनकी उपस्थिति में एक घटना कई लोगों को कोरी को एक साथ दबाने में समर्थ हो जाती है। इसी प्रकार क्या एक घटना की लेकर और गति दूसरी घटना की लेकर उनके आपसी सम्बन्धों का फायदा उठाया जा सकता है। ऐसा लगता है कि हिन्दी के कहानीकारों ने अभी इन नयी खोजों और उनकी अनग्न सम्भावनाओं की ओर ध्यान नहीं दिया है और बहुत सरल साधनों से सन्तुष्ट होने लगे हैं। यदि उन्हें अपने साधन अभी भी काफी सतोग्रजनक लग रहे हैं तो यही कहना पड़ेगा कि अभी उनका अनुभव ही सरल और पूर्व-परिचित ढाँचों में रुका हुआ है—भले ही वह ईमानदार हो, जूना या भेला हुआ हो, चौंका देने वाला हो। उनकी कहानियाँ ज़रमों, चौराहों, चौखों, रह-रहकर टूटते व्यक्तियों आदि से भरी हुई लगे, बुझाये हुए और ज़हरत से ज्यादा परिष्कृत लगे लो दोष उनके हृदय को देखने के नीचे-तादे बग में ही है जो उन्हें सरल प्रतीकों, रुमानी बानावरणों, और साहित्यिक या घोर असाहित्यिक भाषाओं के नमूनों की आड़ लेने के लिए साधारण कर देता है। अब भाषा, चरित्र, वर्णन आदि का संगठन दूसरे ही प्रयोजन में किया जाना चाहिए। इस प्रयोजन के पहलु आपके सामने रखने की मैंने कोशिश की।

[क प ग, जुलाई १९६४]

कहानी का माध्यम और आधुनिक भावबोध

रामस्वरूप चतुर्वेदी

साहित्य में काव्यरूपों के उदय, विकास और विघटन का अध्ययन अपने भाग में तो महत्वपूर्ण है ही, साथ ही उनके माध्यम में सृजनारम्भक प्रक्रिया की गतिविधि को भी दूर तक समझा जा सकता है। महाकाव्य जो शताब्दियों तक न केवल हम देश में बल्कि सभी उन्नत देशों में सृजनारम्भक अभिव्यक्ति का माध्यम बना रहा, समतामयिक साहित्य के परिवेश से सहसा क्यों अलग हो गया है, यह एक ऐसा प्रश्न है जिसके किसी भी सन्तोषजनक उत्तर के अन्तर्गत समूचे भावबोध के विकास का आख्यान हो जाना है। समकालीन सचेदना की सूक्ष्मता की दृष्टि से महाकाव्य का ढाँचा कैसे ढेरील हो गया है, यह परीक्षण-मात्र काव्यरूप का इतिहास न बना कर, धार्य के प्रति बदलते परिप्रेक्ष्य का उद्घाटन करता है। इसी प्रकार नये साहित्य में अकाल्पनिक गद्यवृत्तों की एक पूरी-की-पूरी श्रृंखला—संस्मरण, ऐतिहासिक, डायरी, यात्रा-संस्मरण आदि का—का जुड़ जाना एक आकस्मिक घटना न होकर रचनाकार की नवविकसित सचेदनाशीलता का परिचायक है। ये नये काव्य-रूप भाव-संकुलता से अलग, मात्र भाषिक स्तर पर लेखक की नवीन सृजनारम्भक क्षमता का उदाहरण प्रस्तुत करते हैं।

काव्यरूपों के अध्ययन के प्रसंग में एक बात और स्मरणीय है, और वह यह कि इनका विकास या कि विघटन प्रायः किसी एक साहित्य-विशेष तक सीमित न रहकर सभी उन्नत साहित्यों में कभी-केश एक रूप में मिलता है। महाकाव्य के क्रमशः अप्रचलन तथा अकाल्पनिक गद्य-वृत्तों के उदय की बात कुल मिलाकर यूरोपीय और भारतीय सभी साहित्यों पर लागू होती जान पड़ती है। विश्व की सीमाओं के संकुचित होने का यह सचेदनात्मक स्तर पर एक अतिरिक्त साक्ष्य माना जा सकता है। बहरहाल, यह स्थिति संप्रति हमारी विवेचना का विषय नहीं है।

काव्यरूपों और माध्यमों की समकालीन गतिविधि में एक अन्य उल्लेखनीय स्थिति है गीतिकाव्य, ललित निबंध और कहानी के प्रसंग में। ये तीनों काव्यरूप हिन्दी में, और किसी सीमा तक अन्य साहित्यों में भी, आधुनिक भावबोध को बहन

करने में अक्षम होते जान पड़ते हैं। आरंभ में गीत, निबंध और कहानी की सम्मिलित चर्चा के बाद मुख्य रूप से कहानी के रचना-विधान और रूपात्मक स्थानांतरण का विश्लेषण, विशेषतः समकालीन परिस्थितियों के अंतर्गत, प्रस्तुत निबंध का मुख्य उद्देश्य होगा।

गीत, निबंध और कहानी का प्रकृत रचना-विधान एक ही स्थिति या मन-स्थिति के अकन-योग्य होता है, इसे प्रायः सभी लेखक और साहित्य के अध्येता स्वीकार करते हैं। यह ठीक है कि उस एक स्थिति या मन-स्थिति की पकड़ का ढंग तीनों माध्यमों में अलग-अलग होता है। गीत के शिल्प में एक भाव का उत्तरोत्तर भी विकसित किया जाता है, और उसे कई कोणों से प्रस्तुत करने की चेष्टा भी हो सकती है। अर्थात् उसमें चरम सीमा का विधान हो भी सकता है और नहीं भी। निबंध, या कि स्पष्टता के लिए कहे ललित निबंध, चरम सीमा को नहीं नियोजित करता। एक मूल भाव को व्यक्त करने के लिए वह अपेक्षाकृत सिद्धि और अनौपचारिक शैली का विन्यास करता है। उसके अंतर्गत भाव का विकास अधिक न होकर, उसका लालित्यपूर्ण कथन और व्याख्या प्रधान होती है। कहानी किसी एक परिस्थिति या मन-स्थिति पर कई कोणों में आलोक फेंकती हुई सामान्यतः भाव-विकास और चरम सीमा के शिल्प को अपनाती है। पर इस पद्धति-गत भिन्नता में बावजूद ये तीनों काव्यरूप किसी एक विशिष्ट भाव को अंकित करने के लिए माध्यम होते हैं। और रचना-विधान की इस मौलिक एकता के आधार पर ही हम तीनों माध्यमों के प्रभाव की एकरूपता और सघनता एक मत से स्वीकार की जाती है।

अपने प्रभाव के नियोजन की दृष्टि से उपन्यास और कहानी के बीच यहाँ तात्त्विक अन्तर देखा जा सकता है। कहानी चरम सीमा का उपयोग करके, अपने अपेक्षाया सक्षिप्त आकार में भाव-विकास की पद्धति पर बल देकर, और किसी एक ही स्थिति को कई कोणों से आलोकित करके, अपने अंतिम प्रभाव की सघनता और तीव्रता पर सारी दृष्टि केन्द्रित करती है। पर उपन्यास की निष्पत्ति इस रूप में नहीं होती। उसकी रचना-दृष्टि (जिम्हा कहानी में अभाव रहता है) पाठक के सामने सहसा नहीं आती, बरन् धीरे-धीरे उसके मन में विद्युत होती है। इसीलिए जहाँ कहानी अपना प्रभाव पाठक के मन पर एकाएक जमा लेती है, उपन्यास का प्रभाव उतना तात्कालिक और सघन नहीं होता। उसकी रचना-दृष्टि अपेक्षाया देर में, समुची दृष्टि में बीच में अपना रूपाकार ग्रहण करती है, पर अपेक्षाया देर तक अपनी गूँज-अनुगूँज उत्पन्न करती रहती है। कहानी का प्रभाव उनका गहरा और दूरगामी नहीं होता।

उपन्यास, नाटक या खिता में यह रचना-दृष्टि क्यों होती है, और कैसे बनती है?—यह एक बड़ा महत्त्वपूर्ण प्रश्न है। और इसी के साथ-साथ यह भी देखा जा

यथार्थ के प्रति परिवर्तित और जटिलतर होते हुए सम्बन्धों की स्थिति प्रस्तुत निबन्ध की एक मूल उपपत्ति है। इससे हमारा क्या अभिप्राय है, यह चर्चाभी मानो समकालीन विश्व-दृष्टि की व्याख्या का यत्न होगा। अभी उतने तत्त्वपरक प्रसंगों में न जाने पर भी, कुछ ऐसे सकेत अवश्य दिये जा सकते हैं, जिनसे यथार्थ के प्रति परिवर्तित दृष्टि का कुछ आभास मिल सके। दो भिन्न साहित्यिक युगों के उदाहरणों से बात शायद कुछ अधिक स्पष्ट हो। वर्तमान शताब्दी के आरम्भिक दशकों में हिन्दी-रचनाकारों ने अधिकतर यथार्थ को 'हृदय-परिवर्तन' और 'संयोग' के उपकरणों द्वारा पकड़ना चाहा था। प्रेमचंद, सुदर्शन, कौशिक के कथा-साहित्य में, श्रीधर पाठक, रामनरेश त्रिपाठी के संडकाव्यों में, 'प्रसाद' के आरम्भिक नाटकों में यह दृष्टि साफ उभर कर आती है, जो मूलतः आदर्शवादी तथा उन्नतवादी चिंतन-धारा पर आधारित है। पर इस दृष्टि की सीमा स्वयं आगे चलकर 'प्रसाद' ने ही समझ ली जब उनके उत्तरकालीन नाटक 'संज्ञा' के चरित्र बिजया, भटारक और शर्माग बहलकर भी नहीं बदलते—कई किस्ती में उनका हृदय-परिवर्तन संभव हो पाता है। यह यथार्थ को अधिक यथार्थपरक ढंग से देखने की चेष्टा है। सम-सामयिक दृष्टि इसके बाद और यथार्थपरक हुई है। प्रत्येक घटना, चरित्र, स्थिति, मनःस्थिति अब अपनी योग्यता पर समझे जाते हैं, उन्हें समझने के लिए पहले से बना-बनाया कोई तरीका स्थिर नहीं किया जाता—कुछ-कुछ होम्पोपैथी के सिद्धांतों के अनुसार, जहाँ बीमारी नहीं, केवल बीमार हैं, और प्रत्येक बीमार से जूझने का अलग ढंग है। यथार्थ से हर टकराहट को, अनुभूति के प्रत्येक क्षण को, अद्वितीय मानकर उसकी अपनी स्थिति में स्वीकार करना रचनाकार से हर बार एक नयी पकड़ की मांग करेगा। इस प्रणाली में स्पष्ट ही अधिक अमूर्त-कौशल अपेक्षित होगा।

इस स्थिति की पूर्वस्थिति से तुलना दोनों दृष्टियों के अन्तर को व्यक्त करती है। 'हृदय-परिवर्तन' या 'संयोग' की कथा-दुनिया में सूक्ष्म मानवीय चरित्र की प्रायः पूर्वनिश्चित और स्थिर मानों पर स्थूल यथार्थवादी व्याख्या होनी थी—मनुष्य देवता है, राक्षस है, या देवता होने के उपक्रम में राक्षस है। दो अतिथों से बचने के लिए आदर्श-मुख यथार्थ के मध्यम मार्ग को भी आविष्टित किया गया। पर इन सभी दृष्टियों में सृजनात्मकता के गोपान पहले से स्थिर कर दिये गये हैं। यह पूर्व-दृष्टि-निर्धारण रचना की स्वायत्तता को खटित करता है। यह मानो जटिलता को जटिल स्तरों पर समझने के लिए न जाकर, जटिलता को सरल बनाकर समझने की कोशिश है, और इस समझोते में यथार्थ की अच्छी पकड़ संभव नहीं। नया रचनाकार इसके किरीटीन कुछ 'दिया हुआ' मानकर नहीं चलता, उसकी रचनात्मक प्रक्रिया अपने ही आंतरिक तनाव में ही विवर्धित होती है, और इसीलिए सृजन कलाकृति एक स्वायत्त रूप में निष्पन्न होती है। और किसी भी रचना की

उत्कृष्टता की जाँच अन्ततः इसी दृष्टि से हो सकती है कि वह अपने स्वयत्तता को, जो उसकी आंतरिक प्राण-शक्ति की भी परिचायक है, पाया नहीं।

इस प्रसंग में यह स्मरणीय है कि 'सरस' जीवन को ही कहानी का सुविधापूर्वक अंकित कर पाती है, इसका मुख्य कारण कहानी का अपना आकार नहीं है। यह ठीक है कि आकार की सशिष्टता भी एक सीमा साहित्य में (कविता में नहीं) रचना-दृष्टि को व्यक्त करने में बाधक हो सकती है। पर मुख्य बात तो कहानी का अपना रचना-विधान है। सन्दर्भ में एकांकी की सीमाएँ एक-जैसी दिखायी पड़ती हैं। यथार्थ से जटिल संबंध करने में यस्तुन, रचना की लम्बाई का उतना विधायक स्थान नहीं कि 'उमके' गठन का। इसीलिए लम्बी कहानी भी (स्मरणीय भारत की लम्बी कहानियाँ 'मुमति', 'विदुर देखे', 'रेन') कहानी ही रहती है, हो जाती। दूसरी ओर आकार में छोटे उपन्यास (कामू का 'द फ्रान्साइजर', अज्ञेय का 'अपने-अपने अजनबी', देवराज का 'बाहर-साइडर', अज्ञेय का 'अपने-अपने अजनबी', देवराज का 'बाहर-साइडर', अज्ञेय का 'अपने-अपने अजनबी') कहानी ही रहती है, रचना-विधान के कारण उपन्यास ही रहते हैं। मूलतः विधान और इन दोनों दृष्टियों से कहानी, एकांकी, निबंध और गीत (अंतिम कारण) समसामयिक जीवन-अनुभवों से जूमकर किसी रचना-दृष्टि नहीं कर पाते; इसीलिए उनकी प्रवृत्ति अव्यक्तता की ओर अधिक है। अपनी पुस्तक 'सांख्यिक ऐंड जिटिसिज' में आई० ए० रिच की समीक्षा करने हुए विलियम राइट ने दो प्रकार के पाठकों की कुछ पाठक ऐसे होते हैं जो एक साधारण स्तर पर 'सरस' स्थिति हैं, और कुछ दूसरे अधिक जटिल तथा भ्रमसाध्य अनुभूति की रचना-विधान के अनुसार समसामयिक कहानी, एकांकी, निबंध और गीतों में निहित गीत और कहानियों के आस्वादन की प्रणाली का उपयोग कर रहे हैं जो अधिक सम्भाव्य जान पड़ता है। पूर्व बातों के द्वारा जान समकालीन रचनाओं तक ही सीमित कर चुकी हैं निम्नलिखित गीत और कहानियों के आस्वादन की प्रणाली का उपयोग कर रहे हैं जो अधिक सम्भाव्य जान पड़ता है। पूर्व बातों के द्वारा जान समकालीन रचनाओं तक ही सीमित कर चुकी हैं निम्नलिखित गीत और कहानियों के आस्वादन की प्रणाली का उपयोग कर रहे हैं जो अधिक सम्भाव्य जान पड़ता है।

जैनेन्द्र और अज्ञेय के बाद हिन्दी की तथाकथित 'नयी' भावबोध से अपने को गन्तव्य करने में प्रयत्न कर रही है। उनके बाद अपने-आपको आधुनिक बनाना चाहता है। यही आधुनिक प्रदान, केंद्र-जैनेन्द्र की या दोनों। पर वास्तविक विभाग मध्य के प्रति सम्बन्धों का होता है। और इस दृष्टि में 'नयी' का लक्ष्य नहीं मिला है। आधुनिक भाव से लेकर अज्ञेयों के लक्ष्य नहीं मिला है। आधुनिक भाव से लेकर अज्ञेयों के लक्ष्य नहीं मिला है।

इस प्रकार दिखायी देता—घटनाप्रधान—कथानकप्रधान—चरित्रप्रधान—सवेदन-प्रधान। (नयी कहानी) चरित्रप्रधान की स्थिति से आगे सवेदन की प्रधानता को न स्वीकार करके, कथानक की ही प्रधानता को स्वीकार करती है। इस माने में वह जैनेन्द्र-अज्ञेय की तुलना में शायद प्रेमचन्द के ब्यादा नजदीक है। कुछ नये कहानी-कारों ने घटना के महत्त्व को कम करना चाहा है, चरम सीमा का मोह छोड़ दिया है; किन्तु अभी तक वे घटना के स्थूल रूप में ही उलझे हैं, और यथार्थ की नयी दृष्टि से कतराते हैं। पर चित्रण की स्थूल यथार्थवादी पद्धति (यहाँ 'यथार्थवादी' आदर्शवाद का उस्ता न होकर, सूक्ष्म के विपरीत अर्थ में प्रयुक्त हुआ है), भाषा की सरलता-सहजता पर अतिरिक्त आप्रह, और परिणामतः भाषिक मृजनात्मकता के स्थान पर साफगोई तथा प्रत्यक्ष-कवन का प्रयोग कहानी को साहित्य की परिधि से हटाकर जनता-माध्यम (मास मीडिया) के क्षेत्र में प्रतिष्ठित कर देता है। जनता-माध्यमों में व्यावसायिकता और पैसेवर हो जाने की प्रवृत्तियाँ प्रधान होती हैं, इसीलिए उनमें मौलिकता, मृजनात्मकता और प्रयोग की सम्भावना कम रहती है। एक तो कहानी की रचना-विधान समसामयिक जटिल जीवन या चिन्तन का वहन वैसे ही नहीं कर पाता, दूसरे वर्तमान युग में जनता-माध्यमों की लोकप्रियता की स्पर्धा में अपनी अबौद्धिक वृत्ति से प्रेरित होकर कहानी और भी अधिक माहिष्टिक मृजनात्मकता से विहीन हो गयी है। जनता-माध्यम के रूप में वह एक उपभोग्य वस्तु बन गयी है, और उद्योग-धंधे की तरह चलती हुई, बाजार में माँग और खपत के सिद्धान्त से अनुशासित होती है।

जनता-माध्यमों की अपनी विशिष्ट स्थिति और संगति है, तथा उनका अपना देय है। कहानी भी रेडियो, सिनेमा, टेलीविजन और पत्रकारिता के साथ सर्जनात्मकता के स्थान पर तात्कालिक प्रतिक्रिया को महत्त्व देने लगी है। प्रायः सभी जनता-माध्यम मूल कला-माध्यमों के प्रसरण की स्थिति से सम्बद्ध हैं, और वर्तमान युग में संस्कृति की उपलब्धियों के ऊपर से नीचे की ओर संचरण को संभव बनाते हैं; इसी में उनकी अपनी सार्यकता है। कहानी का कला-माध्यम से जनता-माध्यम में क्रमिक रूपान्तरण कुछ तो अपने रचना-विधान की सीमाओं के कारण हुआ, और कुछ वर्तमान जीवन की व्यावसायिक और पैसेवर मनोवृत्तियों के कारण। महत्त्वपूर्ण बात यह है कि कहानी का जो अंश साहित्य में है, उसे जनता-माध्यम वाले रूप से मिलाना नहीं चाहिए। कहानी के इन दोनों पक्षों में (और इन दोनों पक्षों में अब दूसरे के प्रसार की ही सम्भावना अधिक है) स्पष्ट विवेक किया जाना चाहिए, विशेष रूप से साहित्यिक मूल्यांकन के प्रसंग में।

जनता-माध्यम और कला-माध्यम के बीच मूल अन्तर मृजनात्मकता का है। कोई भी कलाकृति मृजनात्मकता की सघनतम अभिव्यक्ति होती है, जबकि जनता-माध्यमों में मृजनात्मकता कम-से-कम होती है। कहानी की मृजनात्मकता व्यापारिक

और नेटोवर दबाओं के कारण विघटित हो चुकी है, और उसमें मौलिक की सम्भावना कम हो गयी है, उगता रचना-विधान समकालीन जटिल अनुभव और अंजन के लिए अनुपयुक्त मिट्ट हुआ है और भाषिक रूप-रंगान पर उर्दू की तरह के प्रत्यक्ष कथन को स्वीकार करता है, इसीलिए अधिसंख्य पाठक माध्याम स्तर पर 'सरस' कृति की कामना करते हैं, जिनमें श्रमसाध्य अनुभूति की गंभीरता नहीं करते। कहानी का उपयोग महज मनोरंजन के लिए अधिक हुआ है, जब कि वर्तमान युग में वह अपने रूप से मनोरंजन से जोड़ लेनी है, और जटिलता या बोद्धिकता की जाती है। प्रायः कहानी की ही समानांतर परिस्थितियों में हिन्दी-गीत अपनी मृज्जनात्मकता छोटे हुए गाना (सांग) होकर जनता-माध्यमों में हो गया है। आधुनिकता पर बस देनेवाली 'नयी कहानी' और गीत भाषा अपनाते हुए मृज्जनात्मकता से विहीन होकर मानो लोकसाहित्य दिखाते हैं; और लोकसाहित्य प्रविधि-युग के पूर्व का जनता-माध्यम है।

इस प्रसंग में अब एक बहिःसाध्य प्रस्तुत करना चाहता हूँ। सामयिक साहित्यों में अधिकतर शुद्ध कहानीकारों की स्थिति काफ़ी है—चाहे केचरीन चेम्सफील्ड का नाम लीजिये, चाहे साकी या कि वे लोकप्रिय हैं, होंगे ही, पर समसामयिक साहित्यिक परिदृश्य पर नगण्य है। इसके विपरीत जो महत्त्वपूर्ण रचनाकार हैं, उन्होंने यदि लिखी हैं, तो वह उनके कृतित्व का काफ़ी छोटा और नगण्य पक्ष कहानियाँ सार्त्र की भी हैं, कामू की भी, पास्तरनाक और हेमिंग्वे रचनाकारों की स्थाति या महत्त्व उन पर आधारित नहीं है। ये लेख नाटककार, कवि या विचारक के रूप में जाने जाते हैं, उनकी साहित्यिक स्केचनुक के हिस्से हों। इस साक्ष्य का एक दूसरा पक्ष हिन्दी में कहानी के लेखक प्रायः मात्र-अथवा-प्रसिद्ध कथाकार हैं—समसं

अनुरूप संपूत व्यक्तित्व उनका नहीं है। हिन्दी में कहानी का जो हिस्सा साहित्य में रह गया है, उस ही प्रस्तुत विवेचन को समाप्त करना उचित होगा। जब हम य कहानी आधुनिक भावबोध और समसामयिक जटिल जीवन व असम हो गयी है, तभी एक व्यंजना यह भी उभरती है कि इस जो लेखक कहानी के क्षेत्र में सृजनात्मक प्रयोग कर रहे हैं, आधुनिकता निश्चय ही अधिक खरी और प्रामाणिक है। पर कितने? नामों की चर्चा करनी पड़े तो कहा जा सकता है कि रघुबीरसहाय, निर्मल वर्मा, सुंदरनाथन, मनोहरनाथन और

है—ऐसी है, जो संवेदनप्रधान है और जिन्होंने कहानी के स्थिर माध्यम में थोड़ी गतिशीलता उत्पन्न की है। इन सभी कहानीकारों में कुछ विशेषताएँ समान रूप से मिलती हैं—संवेदन की गूढ़मत्ता, मितकथन, अमूर्तन का प्रयास और जटिल तथा 'सामान्य किन्तु संघट' अनुभवों से जूमने का उपक्रम। इनकी कहानियों में घटना ऐसे द्रव अथवा समतुलित (न्यूटलाइज्ड) रूप में आती है कि एक से अधिक स्थितियों और मन-स्थितियों की टकराहट संभव हो पाती है, और द्विआत्मक प्रक्रिया का अंकन होता है और कहानी में अब यदि सृजनात्मक स्तर पर जटिलता लायी जा सकती है तो यह शायद इस सूक्ष्म विधान और अमूर्तन के स्तर पर ही। स्थूल यथार्थवादी पद्धति से तो यह निश्चय ही नहीं हो सकता।

उपर्युक्त रचनाकारों की चर्चा यदि छोड़ दी जाये, क्योंकि वे स्वीकृत अर्थ में नये कहानीकार नहीं हैं, तो 'नयी कहानी' के अने फँसाव में मुख्यतः तीन प्रकार की रचनाएँ दिखायी देती हैं : (१) ऐसी कहानियाँ जो प्रचलित अर्थ में कहानी हैं, जैसे 'जहाँ लक्ष्मी कैद है', 'आर्द्रा', 'रोयनी कहाँ है', 'कोयला भई न राख'; (२) दूसरे प्रकार की कहानियाँ अमूर्तारूप में शिल्पयुक्त हैं, जैसे 'राजा निरवसिया', 'पत्थर की आँख', आदि, और फिर हैं (३) मुख्य रूप से कुछ अटपटी लगने वाली मन-स्थितियों को अंकित करने वाली कहानियाँ; जैसे 'अदरक की गाँठ', 'प्रश्न और उत्तर', 'मैं खुद ही'। इनमें से पहले वर्ग की रचनाएँ तो शायद 'नयी कहानी' की कैसी भी चर्चा के अंतर्गत नहीं आतीं। दूसरा वर्ग शिल्पप्रधान कहानियों का है जो आकृष्ट करता है पर यह आकर्षण बहुत अस्थायी सिद्ध होता है। शिल्प-कौशल का आग्रह कहानीकारों की सहज कमजोरी रही है। पर यह बात अब अच्छी तरह समझी जाने लगी है कि, उदाहरणार्थ, 'प्रसाद' की 'मधुआ' उनकी बहुचर्चित 'देवरस' या 'पुरस्कार' से बेहतर कहानी है; अर्थात् असंघटित शिल्प रचना की सगति को स्वयं छद्मित करता है। तीसरे वर्ग की कहानियों में अनुभूति के खरेपन का कुछ आभास मिलता है। पर कहानी-क्षेत्र की प्रचलित चकाबोध और सस्ती सफलता ने उसे आक्रांत कर रखा है, और इस प्रकार सम्भावना ने अपने को स्थापन में बदल लिया है पर इन सभी प्रकार की कहानियों का विधान स्थूल यथार्थवादी होने के कारण केवल एक स्थिति या मन-स्थिति में ही उलझा रहता है; द्विआत्मक और गतिशील प्रक्रिया का अंकन नहीं करता, जो कहानी की अपनी प्रकृति और विधानगत अक्षमता है।

इस विश्लेषण और साक्ष्य से स्पष्ट हो जाता है कि कहानी को समकालीन साहित्य की समग्र स्थिति और दिशा-आधुनिकता के साथ संपुनर्न कर सकने की संभावनाएँ कम हैं। और साहित्य की मूल दिशा से छिटक कर कोई काव्य-रूप फिर उसका अंग नहीं बना रह सकता। हिन्दी की तयाकथित 'नयी कहानी' साहित्य में स्वीकृत और आदृत रहने पर समकालीन संवेदना को ही भोथरा बनायेगी।

गाधारण पाठक, जो इन तरह की महज-मरल कहानियों को पढ़ने का अभ्यस्त है, बचना, उद्वेगनास तथा नाटक-जैसे 'जटिल' रूपों को, जितना अवधान और मत्प्रयत्न चाहिए, दे पाने में मानसिक आनन्द का अनुभव करेगा। कहानी में नयी जमीन तोड़ी जा सकती है, और जैसा ऊपर मनेन किया गया, तोड़ी भी गयी है; पर यह प्रक्रिया असंभाव्य की शब्दावली में कहना चाहें तो, अनाधिक होगी, और दुष्कर तो होगी ही। कहानी में आधुनिक भावबोध की अभिव्यक्ति असंभव नहीं, असंभाव्य जरूर है—और साहित्य में या कि साहित्य-चिंतन में भी संभव-असंभव की चर्चा नहीं हो सकती, संभाव्य-असंभाव्य की ही होती है, होनी चाहिए; यहीं, ऊपरी विरोधाभास-सा लगने पर भी, जोड़ा जा सकता है कि आधुनिक भावबोध की प्रामाणिकता इससे भी जांची जा सकती है कि क्या किसी लेखक-विशेष ने सबमुच ऐसी कहानी लिखी है, जो साहित्य की आधुनिक वृत्तियों के अनुकूल है। पुनश्च यह भी, कि कहानी का अधिकांश तो जनता-माध्यम के अंतर्गत चला गया है, जो भी कुछ हिस्सा साहित्य की परिधि में शेष है उसे हम ठीक-ठीक समझें। यह कहानी के हित में तो है ही, समकालीन साहित्य की प्रकृति और दिशा समझने के लिए भी जरूरी है।

[प्रथम में संपन्न कहानी-गोष्ठी में पठित निबंध]

नयी कहानी : लेखक के वहीखाते से

निर्मल

बीसवीं शताब्दी में साहित्य की जो विधा सबसे पहले अपने अन्तिम छोर पर आकर खरम हो गयी, वह कहानी थी। खेखव की कहानी 'कहानी' का अन्त है—या दूसरे शब्दों में कहें, उसके बाद 'कहानी' वह नहीं रह सकेगी, जिसे आज तक हम 'कहानी' की संज्ञा देते आये हैं। आज प्रथम खेखव की परम्परा को (इस अर्थ में कि प्रेमचन्द की 'परम्परा' सिर्फ एक छाया है—वह अप्रासंगिक) आगे बढ़ाने का नहीं है, उससे भुक्ति पाने का है। सोभाग्यवश हिन्दी-कहानी के सामने ऐसी समस्या नहीं है—वह अभी खेखव से भी बहुत पीछे है।

इसीलिए जब हम 'नयी' कहानी की बात करते हैं, तो हमें कहानी की मृत्यु का चर्चा आरम्भ करना चाहिए। हमें इससे मदद मिल सकती है—कहानी को पुनर्जीवित करने के लिए नहीं—बल्कि उसे अन्तिम रूप से छोड़ने के लिए। किसी ने कहानीकार के लिए कहा है—आत्मा का डिटेक्टिव। डिटेक्टिव की यह विशेषता है कि वह 'संदिग्ध' व्यक्तियों का पीछा करता है, ताकि उसका भेद मालूम कर सके। वह हमेशा पीछे है और बाहर है। जिस व्यक्ति का भेद वह जानना चाहता है, उसे वह छू नहीं सकता। उसके निकट नहीं आ सकता। जिस क्षण हम एक वक्ताकार की हैसियत से अपने इस 'बाहरीपन' को सेते हैं, कहानी की पुरानी विधा हमारे लिए निरर्थक हो जाती है। हम परिचित भूमि से हटकर एक 'न्यूट्रल ग्राउंड' में आ जाते हैं, जहाँ हर स्थिति गोपनीय है, हर पात्र 'संदिग्ध' है।

इसलिए कोई पायदा नहीं, 'पुराने' संस्कारों से आगे बढ़ने का। डॉन क्विक्सोट की तरह हम उन पवनचक्कियों को रास्ता समझकर गिरा भी दें, तो भी हम वहीं रहेंगे, जहाँ पहले थे। जिस भूमि पर नयी कहानी को जन्म लेना है वहाँ उनकी 'पुरानी' कहानी का महत्व काफी कम है और हम जिसे नयी कहानी कहते आये हैं, उसका महत्व और भी कम।

क्योंकि अगर हम ध्यान से देखें—नयी 'कहानी' अपने में ही एक विरोधाभास है। जिस हद तक वह कहानी है, उस हद तक वह नयी नहीं है; जिस सीमा तक वह नयी है, उस सीमा तक वह कहानी नहीं है—जैसा आज तक हम उसे समझते

आये हैं। यह जरा आश्चर्यजनक नहीं है, कि क्षेत्र के बाद हर महत्वपूर्ण 'कहानी' 'कहानी' एज़ सच' से बहुत दूर हटती गयी है। बीमवी शताब्दी की सबसे महान् कहानी 'डेय इन वेनिंग' सिर्फ एक फेबल है—या फॉक्लर की कोई भी 'कहानी' गद्य के टेक्स्चर पर है एक काव्य-संज्ञ, चट्टान पर गीले गये भित्ति-चित्रों-सी जादुई है—या फिर सबसे नयी कथाकार नातालिये साह्रत की सम्पूर्ण कहानियाँ, जिनमें पहली बार पाठक कहानी में कहानी न होने के अजोब 'टेरर' को महसूस करता है। अगर वे कहानियाँ हैं, तो सिर्फ 'आत्मघाती' अर्थ में—एक फेबल है, दूसरी कविता, तीसरी एण्टी-कहानी—उन्होंने स्वयं बड़ी निमंमता में अपनी ही विधा को तोड़ा है, उसके चोखटों से मुक्त होकर उन मूखी और कठोर और नामहीन चीजों को छूने की कोशिश की है, जो पकड़ के बाहर हैं।

4 कोशिश—क्योंकि अन्तःगम्यता कहानी सिर्फ एक कोशिश है—एक डिटेक्टिव को सिर्फ उन मूरतों पर ही निर्भर रहना पड़ता है जो उसके पान पीछे छोड़ गये हैं। वे उसे एक ऐसे यथार्थ की ओर ले जा सकते हैं, जो महज मरीचिका हो सकती है; एक ऐसी मरीचिका से हटा सकते हैं, जहाँ अगर वह जाने का साहस करता, तो शायद कोई उपलब्धि हो सकती थी।

विलियम बटलर यीट्स की पंक्तियाँ हैं :

अब मेरी कोई सीढ़ी शेष नहीं रही !

मैं अब वहाँ सेट जाऊँगा,

जहाँ से सीढ़ियाँ शुरू होती हैं,

अपने दिल की उस दुर्गन्धमयी दूकान में,

जहाँ सिर्फ विषये हैं, हृद्दियाँ हैं । ॥

नयी कहानी का जन्म इसी दूकान में होगा—सिर्फ चीयड़ों और हृद्दियों के अलावा वहाँ कुछ भी नहीं होगा...कुछ भी नहीं मिलेगा !

जब कोई कहानी में 'यथार्थ' की खोज करता है, तो हमेशा दुविधा होती है—वह एक पक्षी की तरह झाड़ी में छिपा रहता है। उसे वहाँ से जीवित निकाल पाना उसना ही दुर्लभ है, जितना उसके बारे में निश्चित रूप से कुछ कह पाना, जब तक वह वहाँ छिपा है। अंग्रेजी में एक मुहावरा है—'बीटिंग एवाउट द बुस'। कहानी-कार सिर्फ यही कर सकता है—उससे अधिक कुछ करना असम्भव है। तुम अगर झाड़ी पर ज्यादा दबाव डालोगे, तो वह मर जायेगा, या उड़ जायेगा, हम सिर्फ प्रतीक्षा कर सकते हैं, कभी-कभार झाड़ी को इधर-उधर कुरेद सकते हैं—बिना अजाने क्षण में जब वह हमारे प्रति उदासीन हो, उससे सम्पृक्त हो सकते हैं—लेकिन हमेशा बाहर से। यह अनिश्चय हर उस लेखक के लिए है, जो बलाकार भी है। जो सही भाषा में यथार्थवादी है, उसके लिए यथार्थ हमेशा 'झाड़ी में छिपा' रहता है।

हेमिंग्वे इस बात को जितनी भाविकता से जान पाये थे—शायद हमारी सदी का कोई कथाकार नहीं। क्योंकि वास्तव में कहानी लिखना बहुत कुछ बुल-फाइटिंग की तरह है—उसके बहुत नजदीक है। हर कथाकार अखाड़े में सांड के सामने रहता है—और हर बार उसके भयावह सींग—उन्हें तुम चाहे जिन्दगी कह लो, या सत्य, या यथार्थ—उसे धीलते हुए, छूते हुए निकल जाते हैं।”

इस अखाड़े के बीच रहना—घोर मचाती हुई, खून के लिए आतुर भीड़ से घिरे रहने के बावजूद—अपने में धकेले रह सकना...लिल वाना, एक प्रतिवायं नियति है, जिससे भागा नहीं जा सकता। एक संघर्षशील व्यक्तित्व के लिए यह राजनीति है। मुझे समझ में नहीं आता, हम अपने समय के महक दर्शक नहीं, बल्कि भोक्ता रहने का साहस रखते हैं तो राजनीति से कैसे पल्ला झाड़ सकते हैं। हमारी सत्तावादी के लिए और उसकी संस्कृति के लिए राजनीति उतना ही जीवित सन्दर्भ है जितना बायजटीन संस्कृति के लिए धर्म, पुनरुत्थानयुगीन इटली के लिए बलाभिक ग्रीक सम्प्रदाय ! आप बायजटीन से धर्म निकाल दीजिये—बाकी कुछ भी नहीं रह जायेगा। जिन लेखकों के लिए फासिस्म या कम्युनिज्म कोई अर्थ नहीं रखता, उनके लिए साहित्य भी कोई अर्थ रखता है, मुझे गहरा सन्देह है।

राजनीति—एक व्यवसाय या आदर्श या प्रेरणा के रूप में नहीं, बल्कि एक जीवन्त निमग्न स्थिति के रूप में—जिसमें कॉन्सेंट्रेशन कैंप हैं, नीग्रो सेप्रीमैशन है, तिल-तिलकर मार देने वाली खास हिन्दुस्तानी गरीबी है।

यह स्थिति है, समस्या नहीं। जरूरी नहीं, लेखक इनके बारे में लिखे (लेखक की जिएटिव अर्ज का इनसे कोई सम्बन्ध नहीं), लेकिन वह इनके सन्दर्भ से अलग होकर नहीं लिख सकता। विछले पाँच सौ वर्षों में यह सन्दर्भ तेजी से बदलता गया है—हर परिवर्तन कहानी-साहित्य में (और कविता में भी) नये प्रतीकों के लिए एक अजानी भूमि प्रस्तुत करता रहा है। फॉस्ट का जो प्रतीक गोएटे (गेटे) के लिए था, वही फॉस्ट टॉमस मान के लिए एक नये सन्दर्भ (जर्मन फासिस्म) में विस्तृत एक नये प्रतीक के रूप में उपस्थित हुआ है। हम इन प्रतीकों से बच नहीं सकते। ये उस अन्धे की लकड़ी की तरह हैं जिसे भूमि पर देखा जाता है वह अपना रास्ता खोजता है। “अगर हम अपने युग के सही और सच्चे प्रतीकों को नहीं खोज पाते, तो हमें फासिस्म—जैसे घबरा और झूठे प्रतीकों को भ्रमना पड़गा।” (जॉन लेहमान)

और कलात्मक सौन्दर्य ! हमारे समय के सबसे सुन्दर और कलात्मक वे लेख-दोह हैं, जिन्हें यहूदियों की खात से बनाया गया है। उन्हें देखकर बौन एस्प्रीट आह्लादित नहीं होगा ?

यह ‘टोटल टेरर’ की स्थिति है...ऐसी स्थिति में अगर नयी कहानी कुछ हो सकती है तो सिर्फ—छँवरे में एक भील ! मदद माँगने के लिए नहीं—बल्कि

मदद की हर सम्भावना को, हर गियगिले मयमजीने को झुटमाने के लिए। अपने को पूर्ण रूप से इस 'टेरर' से संतुलन करवाना—यहाँ से लेजर का कमिटमेंट आरम्भ होना है।

लेकिन—मैं दुहराकर कहना हूँ—कि यह गिफ़ सन्दर्भ है—कहानी का विषय नहीं। विषय कुछ भी हो सकता है—ड्राइम-रूम के प्रेम से लेकर अपनी चहार-दीवारी में फंश पर रेंगती हुई धूप को देखने तक। जहाँ तक मृत्युतात्मक प्रेरणा का प्रश्न है, वह हर विषय के पीछे छोटी या बड़ी हो सकती है; वह विषय स्वयं में न छोटा होता है न बड़ा। यह बात अलग है कि आज की कोई भी कृति—यदि वह महत्वपूर्ण है—अपने को इस 'टेरर' से, उसकी मँडराती हुई छाया से, मुक्त नहीं रख सकती।

एक शब्द अपनी कहानियों के बारे में : मैं जो कुछ चाहता रहा हूँ, वह मेरी कहानियों में नहीं आ सका है—मैंने उसे हमेशा दूसरों में ही पाया है। इसलिए जो कुछ मैंने ऊपर लिखा है, वह आनेवासी नयी कहानी के बारे में है—अपनी कहानी के बारे में नहीं। मैं अक्सर कहानियों में वही चीज़ सबसे अधिक चाहता रहा हूँ, जो मुझ में या मेरी कहानियों में नहीं है।

लेकिन जो 'चीज़' दुर्भाग्यवश मुझ में नहीं है, या जिसे मैं स्वयं प्राप्त करने में असफल रहा हूँ, उससे वह कम महत्वपूर्ण तो नहीं हो जाती !

[प्रसंग : जनवरी १९९२]

आधुनिकता और हिन्दी-कहानी

इन्द्रनाथ मदान

आज आधुनिकता एक भूनीती के रूप में सामने है। इसके स्वरूप की पहचानने और इससे जुझने के लिए अधिक प्रयास होने लगे हैं। पहले इसे प्रयोगशील तथा नयी कविता में खोजा गया है और अब आज की कहानी आँकी जा रही है। इसका मूल कारण शायद वैज्ञानिक दृष्टि का विकास है और यह दृष्टि किसी सत्य को उसके अंतिम या चरम रूप में स्वीकार करने से परहेज करती है, किसी लड़ सत्य को चिरंतन या शाश्वत सत्य मानने से इंकार करती है और 'शायद' शब्द का प्रयोग भी इसी दृष्टि का परिणाम है। इसलिए आधुनिकता को किसी परिभाषा में बाँधना मेरे लिए कठिन है। इससे आधुनिकता की निरंतरता में गतिरोध की संभावना है। यदि इसे किसी परिभाषा में बाँधा जाता है तो आधुनिकता के आधुनिकवाद में परिणत होने का भय है; एक नारी के घर में बदल जाने की शंका है। इसलिए आधुनिकता को एक प्रक्रिया के रूप में अंकित ही संगत जान पड़ता है। यह प्रक्रिया प्रश्न-चिह्न की है, न कि विराम-चिह्न की। और जब भी कभी किसी प्रश्न का निश्चित उत्तर दिया गया है, किसी समस्या का स्थायी समाधान प्रस्तुत किया गया है तब आधुनिकता को आधुनिकवाद में परिणत किया गया है; एक मूल्य के रूप में स्वीकारा गया है। डॉ० धर्मवीर भारती ने आधुनिक बोध को 'संकट-बोध' माना है, डॉ० रघुवीर ने इसे 'असंपूर्ण यथार्थ-दृष्टि' रूप में आँका है; डॉ० नामवर सिंह कभी इसे एक प्रक्रिया के रूप में तो कभी एक मूल्य के रूप में खोज निकालते हैं; अग्रेय इसे 'सापेक्षवाद' में आँकते हैं। वेदार्थनाथ अग्रवाल ने आधुनिकता को 'सहित मानव-मन की सहित मनोदशा की सहित अभिव्यक्ति' बताया है। इस तरह सहित पर बल देकर आधुनिक बोध का मूल्यांकन किया है। अभिव्यक्ति यदि अभिव्यक्ति है तो वह 'सहित' किस तरह हो सकती है? जब भी आधुनिकता को किसी परिभाषा में जकड़ने का प्रयास किया गया है तब उसमें यात्रि-वृत्ता का समावेश हुआ।

आधुनिकता के कतस्वरूप आज की स्थिति भी गति हो रही है जो पकड़ में नहीं आ रही है। यह एक जीवन-दर्शन न होकर एक जीवन-दृष्टि है, जिसमें

मदद की हर सम्भावना को, हर गिनतिने ममझोते को झुटाने को पूर्ण रूप से इस 'टेरर' में सृजन करवाना—यहाँ से लेगक का कवि होना है।

लेकिन—मैं दुहराकर कहना हूँ—कि यह गिकं सम्भव है—बहानों नहीं। विषय कुछ भी हो सकता है—ड्राइंग-रूम के प्रेम से लेकर महीवारी में पत्रों पर रेंगती हुई धूप को देखने तक। जहाँ तक मृदनात्मक प्रश्न है, वह हर विषय के पीछे छोटी या बड़ी हो सकती है; वह विषय छोटा होता है न बड़ा। यह बात असंग है कि मात्र की कोई भी कृति महत्वपूर्ण है—अपने को इस 'टेरर' से, उसकी मंजरानी हुई छाया से, रक्ष सकती।

एक राष्ट्र अपनी कहानियों के बारे में : मैं जो कुछ चाहता रहा हूँ, कहानियों में नहीं आ सका है—मैंने उसे हमेशा दूसरों में ही पाया है। जो कुछ मैंने ऊपर लिखा है, वह आनेवाली नयी कहानी के बारे में है—कहानी के बारे में नहीं। मैं अबसर कहानियों में बड़ी चीज सवने अधिक रहा हूँ, जो मुझ में या मेरी कहानियों में नहीं है।

लेकिन जो 'चीज' दुर्भाग्यवश मुझ में नहीं है, या जिसे मैं स्वयं प्राप्त कर असफल रहा हूँ, उससे वह कम महत्वपूर्ण तो नहीं हो जाती।

[बर्मिंघम : जनवरी १९५८]

आधुनिकता और हिन्दी-कहानी

इन्द्रनाथ मदान

आज आधुनिकता एक चुनौती के रूप में सामने है। इसके स्वरूप को पहचानने और इससे जुझने के लिए अधिक प्रयास होने लगे हैं। पहले इसे प्रयोगशील तथा नयी कविता में जोड़ा गया है और अब आज की कहानी आंकी जा रही है। इसका मूल कारण शायद वैज्ञानिक दृष्टि का विकास है और यह दृष्टि किसी सत्य को उसके अंतिम या चरम रूप में स्वीकार करने से परहेज करती है, किसी लड़ सत्य को चिरतन या शाश्वत सत्य मानने से इन्कार करती है और 'शायद' शब्द का प्रयोग भी इसी दृष्टि का परिणाम है। इसलिए आधुनिकता को किसी परिभाषा में बाँधना मेरे लिए कठिन है। इससे आधुनिकता की निरंतरता में गतिरोध की सम्भावना है। यदि इसे किसी परिभाषा में बाँधा जाता है तो आधुनिकता के आधुनिकवाद में परिणत होने का भय है; एक नारी के नर में बदल जाने की चंका है। इसलिए आधुनिकता को एक प्रक्रिया के रूप में आँकना ही संगत जान पड़ता है। यह प्रक्रिया प्रदन-चिह्न की है, न कि विराम-चिह्न की। और जब भी कभी किसी प्रदन का निश्चित उत्तर दिया गया है, किसी समस्या का स्थायी समाधान प्रस्तुत किया गया है तब आधुनिकता को आधुनिकवाद में परिणत किया गया है; एक मूल्य के रूप में स्वीकारा गया है। डॉ० धर्मवीर भारती ने आधुनिक बोध को 'सबूट-बोध' माना है; डॉ० रघुबरा ने इसे 'असूक्त यथार्थ-दृष्टि' रूप में आँका है, डॉ० नामवर सिंह कभी इसे एक प्रक्रिया के रूप में तो कभी एक मूल्य के रूप में स्वीकार निकालते हैं; अजय इसे 'सापेक्षवाद' में आँकते हैं। वेदरनाथ अग्रवाल ने आधुनिकता को 'खंडित मानव-मन की खंडित मनोदशा की खंडित अभिव्यक्ति' बनाया है। इस तरह खंडित पर बल देकर आधुनिक बोध का मूल्यांकन किया है। अभिव्यक्ति यदि अभिव्यक्त है तो वह 'खंडित' किस तरह हो सकती है? जब भी आधुनिकता को किसी परिभाषा में जकड़ने का प्रयास किया गया है तब उसमें यात्रा-बता का समावेश हुआ।

आधुनिकता के फलस्वरूप आज की स्थिति भी गति हो रही है जो एकड़ में नहीं आ रही है। यह एक जीवन-दर्शन न होकर एक जीवन-दृष्टि है, जिसमें

विगंगतिपों की संभावना हुआ करती है। आज हिन्दी-कहानी तथा माहिन् की अन्य विधाओं में आधुनिकता को अधिक आँखा जाने लगा है। हमने प्रेरित होकर जीवन तथा जगत् का विचित्र तथा मूल्यांकन होने लगा है। आधुनिकता की चुनौती का एक परिणाम था यह निकला कि हर 'बाद' अपने को नया कहने के लिए बाधित हो रहा है—जैसे, नव यथार्थवाद, नव स्वच्छन्दतावाद, नव भौतिकवाद, नव मार्क्सवाद आदि। रहस्यवाद के पहले भी नव शब्द जोड़ा गया है। इसी तरह कविता भी नयी है और कहानी भी नयी होने का दावा कर रही है। आलोकेलिए भी नयी संस्थाबन्धि की रचना होने लगी है। पुराने मान गिर रहे हैं, प्रतिमान टूट रहे हैं। पैसा एक बार नया होकर फिर पैसे हो गया है; लेकिन सबकों पर अभी तक मील तथा किलोमीटर के पत्थर एवं दूसरे के विरोध में खड़े हैं। इनमें अभी तक सह-अस्तित्व की स्थिति है। इसके अतिरिक्त, आधुनिकता या आधुनिक संवेदना को विभिन्न घरातलों पर आत्मसात् करने का प्रयास हो रहा है। इसलिए एक कहानीकार का आधुनिक बोध दूसरे कहानीकार की आधुनिक संवेदना से थोड़ा भिन्न है, एक कवि की आधुनिक संवेदना दूसरे कवि की आधुनिक संवेदना से थोड़ी अलग है। एक कवि की प्रक्रिया दूसरे की प्रक्रिया के समान किस तरह हो सकती है, एक का परिवेश दूसरे के परिवेश से किस तरह समता रख सकता है? गिरिजाकुमार माथुर की आधुनिकता में नव स्वच्छन्दतावादी जीवन-दृष्टि है। इसी तरह निर्मल वर्मा की कहानी में प्रायः इसी जीवन-दृष्टि का आभास मिलता है। मोहन राकेश तथा कमलेश्वर की कहानी-कला में यथार्थवादी जीवन-दृष्टि का नया स्वर है। यशपाल ने आधुनिकता की चुनौती को वैचारिक स्तर पर स्वीकारने का प्रयास किया है। इस तरह आधुनिकता कहानीकार या कवि के लिए नहीं, हर संवेदनशील व्यक्ति के लिए चुनौती है, जो विचार के नये घरातलो, भाव की नयी भूमियो, जीवन के नये संदर्भों आदि की खोज तथा इनकी अभिव्यक्ति के लिए प्रेरित करती है। मुझे लगता है कि इसका सूत्रपात आज से बहुत पहले हो चुका था। प्रेमचन्द की 'कफन' और 'पूँस की रात' में भी इसकी स्पष्ट झलक है, अज्ञेय के 'तार सप्तर्षि' में भी यह उपलब्ध है। इसकी अभिव्यक्ति भले ही यशपाल ने वैचारिक घरातल पर की हो या अज्ञेय ने प्रयोग पर बल देकर। निराला के व्यंग-काव्य के मूल में भी आधुनिक बोध की प्रेरणा है। परन्तु इसका महत्त्व आज शायद इसलिए बढ़ रहा है कि देश की स्वतन्त्रता के बाद भारतीय जीवन में आधुनिकता का संसार अधिक तेजी से होने लगा है। इसकी अनुभूति को पवित्र का संवेदनशील व्यक्ति पहले से पा रहा है। इसलिए भारतीय स्थिति पाश्चात्य स्थिति से थोड़ी भिन्न है। पाश्चात्य आधुनिकता के आधार पर हिन्दी-कहानी में आधुनिकता को परखना इसे मूल्य के रूप में स्वीकार करना होगा। सार्थ या काण्डा के आधुनिक बोध के आधार पर निर्मल वर्मा, उषा त्रिवेदी, राकेश, कमलेश्वर, मन्मथ या जगज्जन की कहानी-

कला में आधुनिक संवेदना को अकिन्ना असंगत होगा। लेकिन हिन्दी के कुछ कहानी-कार आधुनिकता को केवल बौद्धिक स्तर पर आत्मसात् करने के बाद इस दौड़ में सरगोश बनने का परिचय दे रहे हैं। लेकिन कछुआ भी जो अपनी राह को जानता है, अपनी चाल से चल रहा है। इसलिए सरगोशों पर अभारतीयता का आरोप लगाया जाता है। इसके बारे में यह कहा जाता है कि इन्होंने आधुनिकता से केवल परिचित होने का आवास दिया है, भिन्न होने का नहीं। इस सम्बन्ध में निश्चित या अंतिम मन देना मेरे लिए हमलिएसम्भव नहीं है कि निर्यस बर्मा या उषा प्रियदर्शन ने नमरा 'सदन की एक रात' तथा 'मछलिमा' में अभारतीय परिवेश के आधार पर भी आधुनिकता से भिन्न होने का परिचय दिया है और कृष्ण बलदेव वर्मा, श्रीकांत वर्मा तथा रामकुमार ने क्रमशः इसे 'बोच का दरवाजा', 'भाड़ी' तथा 'एक चेहरा' की कहानियों में सहज रूप में आत्मसात् किया हुआ है। रेणु ने आधुनिकता के परिवेश में नव स्वच्छंदता के घरातल पर आधुनिकता को अभिव्यक्ति दी है। इन तरह आधुनिकता की चुनौती से जूमने के विविध प्रयास तथा विभिन्न घरातल हैं। इनमें किसी एक को आधुनिकता का ठेकेदार बनाना इसे एक मूल्य के रूप में स्वीकार करना होगा। और आधुनिकता एक मूल्य में न होकर एक प्रक्रिया है, जिसके मूल में वैज्ञानिक जीवन-दृष्टि है जो समसामयिक जीवन की उसकी गति के रूप में प्रगट करती है; प्रगट-विस्तार को उसकी निरंतरता के रूप में आत्मसात् करती है। हमलिए हममें विसंगतियों की संभावना है; परस्पर-विरोध की स्थिति है।

मुझे लगता है कि हिन्दी-कहानी में आधुनिकता की इस चुनौती को दो परस्पर-विरोधी दिशाओं में स्वीकार किया गया है और किया जा रहा है। इन दो दिशाओं का आनाम प्रेमचन्द की 'बचन' और अज्ञेय की 'रोज' में मिल जाना है। प्रेमचन्द की कहानी में आधुनिक बोध समष्टि-चित्रण, समष्टि-व्यपार्य, समष्टि-साध की जीवन-दृष्टि से प्रेरित है और अज्ञेय की कहानी में आधुनिक संवेदना व्यष्टि-चित्रण, व्यष्टि-व्यपार्य, व्यष्टि-साध से अनुप्राणित होने का परिचय देती है। व्यष्टि तथा समष्टि की दृष्टि से आधुनिकता को जब आत्मसात् किया जाता है तब एक में दूसरे का निर्माण अभाव भी नहीं होता है। इसके बाद आज की हिन्दी-कहानी में आधुनिकता की जब व्यष्टि तथा समष्टि के घरातलों पर अभिव्यक्त किया गया है तब आज के कहानीकार इन दो दिशाओं में अपनी-अपनी पकड़ही पकड़ रहे हैं। यदि श्रीकांत वर्मा ने अपनी पकड़ही को 'भाड़ी' में पकड़ा है तो निर्मल वर्मा ने इसे 'जलती भाड़ी' में प्रकट किया है। मोहन रावेरा तथा कमलेश्वर ने आधुनिकता को नव स्वच्छंदतावाद तथा नव व्यपार्यवाद दोनों रूपों में आत्मसात् किया है। इसे स्पष्ट करने के लिए मोहन रावेरा की 'अदरिचि' तथा 'मनदे का सारि' स्पष्ट है। इसी तरह, कमलेश्वर की कहानी 'जो, निगा नहीं जाना' में आधुनिक संवेदना व्यष्टि-साध के घरातल पर व्यक्त हुई है। राजेंद्र यादव आधु-

निश्चिता की चुनौती को ग्राम्य: गिर्य के माध्यम से पकड़ने का परिचय दे रहे हैं। रवीन्द्र नाथ टागोर जैसे कहानीकार अपना माता अकहानी से गोंड कर आधुनिकता को आत्मसात् करने का प्रयत्न कर रहे हैं। इसका आभास इनकी 'एक दिन' और 'भाग' नामक कहानियों में मिलता है। इसी तरह, 'मनेनन' कहानीकार आधुनिकता की चुनौती को रबीचरण के दावा 'नयी कहानी' की प्रतिक्रिया के रूप में कर रहे हैं। इनके अनुसार 'नयी कहानी' इसलिए 'अचेतन' है कि इसमें आधुनिक बोध का अभाव है। इस धारणा को 'आधार' के 'सचेतन कहानी-विशेषांक' में पुष्ट करने का प्रयास किया गया है।

इस तरह, आधुनिकता प्रश्न-चिह्न की एक प्रक्रिया है जिसकी निरंतरता की प्रेमचंद से लेकर आज तक दो परस्पर-विरोधी धरातलों पर हिन्दी के कहानीकारों ने पकड़ने का प्रयास किया है। यह प्रयास कहानीकारों तक सीमित न होकर कविता में भी उपलब्ध होता है। एक धरातल का सम्बन्ध व्यष्टि-मन्य, व्यष्टि-यथार्थ, व्यक्त-हित की जीवन-दृष्टि से है और दूसरे का समष्टि-मन्य, समष्टि-यथार्थ, समष्टि-मंगल से। अभी तक इनमें सह-अस्तित्व की स्थिति मिलती है। लेकिन कभी-कभी इन जीवन-दृष्टियों में पारस्परिक विरोध शांत होने का भी आभास मिल जाता है। इस बात को थोड़ा स्पष्ट करने के लिए कुछ ही उदाहरण दिये जा सकते हैं और अनेक छोड़ने ही पड़ते हैं। 'रुक्म' और 'रोज' के उदाहरण दिये जा चुके हैं। पहली कहानी में आधुनिकता समष्टि-सत्य के सदर्भ में आत्मसात् है और दूसरी में व्यष्टि-सत्य के धरातल पर। उषा प्रियंवदा की 'झिड़की और गुलाब के फूल', मन्मू भंडारी की 'यही सच है', राजेश की 'मिस पाल', कमलेश्वर की 'नीली मील', निर्मल वर्मा की 'परिदे', रेणु की 'तीसरी कसम', राजेश माधव की 'टूटना', रामकुमार की 'सेलर', ज्ञानरजन की 'फेंस के इधर और उधर', रूपनाथ सिंह की 'रक्तपात', कृष्णा सोबती की 'मित्रो मरजादी' आदि कहानियों में आधुनिकता की अभिव्यक्ति व्यष्टि-सत्य के सदर्भ में हुई है और यशपाल की 'परदा', अमरकांत की 'झिड़की और जोक', भारती की 'गुलकी बत्ती', राधेय राधक की 'गदल', राकेश की 'मलवे का मातृक', भीष्म साहू की 'सिफारशी चिट्ठी', शेखर जोशी की 'बदबू', मार्कण्डेय की 'दाना-गूसा' आदि कहानियों में आधुनिक सचेतना को समष्टि-सत्य के धरातल पर पकड़ा गया है। इस कहानी-सूची में विस्तार तथा संकोच की भी संभावना है। वह इसलिए कि समष्टि तथा व्यष्टि की जीवन-दृष्टि इतना महत्व नहीं रखती जितनी कहानी की संतुलितता। यह संभव है कि किसी कहानी में इसका अभाव हो।

इस तरह हिन्दी-कहानी आधुनिकता की चुनौती को असत्य-अल्प धरातलों पर आत्मसात् करने का परिचय दे रही है। कहानी में 'व्यक्तियुक्त रचाव' का होना साहित्यिक दृष्टि से अधिक महत्व रखता है, इसका एक संतुलित 'रचना' होना

अधिक मूल्य रखता है। 'रचना' शब्द भी ऐन ठीक नहीं लग रहा है। इसका आशय शास्त्रीय रचना नहीं, रचना का अभाव भी रचना का रूप हो सकता है। प्रेमचंद से ही शास्त्रीय रचना के नियम टूटने लगे थे; नव-शिक्ष की दृष्टि से चूस्त एवं दुरस्त कहानी आधुनिकता की चुनौती को स्वीकारने में अक्षम सिद्ध होने लगी थी। अगर मैंने किसी कहानी को पसंद या नापसंद करने का साहस किया है तो इस तरह राय देने से मैंने आत्मनिष्ठ होने का परिचय दिया है। और शायद हर पाठक इस तरह आत्मनिष्ठ होने का परिचय देता है। डॉ० अमरसिंह जय 'सद्मन की रात' में ही आधुनिकता की अभिव्यक्ति पाते हैं—तब वह आधुनिक सवेदना को एक प्रक्रिया के रूप में आंकने का परिचय देते हैं। मुझे तो अज्ञेय की 'रोज', देवेन गुप्त की 'अजनबी समय की गति', रबींद्र कानिया की 'त्रास' और शानरजन की 'दीप होते हुए' में भी आधुनिकता की अभिव्यक्ति नजर आनी है। मैंने सो केवल कहानी की राह से गुजरने का प्रयास किया है—एक अध्यापक की दृष्टि से नहीं एक शिष्य की दृष्टि से, जिसके संस्कार अभी रुढ़ नहीं हुए हैं, जिसके पास कला के शास्त्रों के नियम भी नहीं हैं। वे क्या हैं, वे सब तरह के हैं। मेरे लिए हर कहानी, हर वृत्ति यदि वह अनुकृति नहीं है, अपने-अपने कला-नियमों को तिये हुए है। आधुनिकता की चुनौती को हर सवेदनशील व्यक्ति अपने परिवेश में स्वीकार रहा है; हर कहानीकार अपने सबंध में आधुनिक सवेदना को व्यक्त कर रहा है। और उसकी राह से गुजरकर ही उसे पहचाना जा सकता है।

[माध्यम, १६६५]

✓ कुछ नये कहानीकारों की कहानियाँ

नयी कहानी एक ऐतिहासिक सन्दर्भ की उपज है—और परम्परा से पृथक् है—एप्रोच, निर्वाह और दृष्टि के युग के अनुभूत वास्तव के सारे अन्तर्विरोध, प्रवचन और अभिव्यक्त किया है। वह एक साथ ही मूल्य-भंग और मिड मानकर विवरण और वर्णन से सजा दिया गया था या जिसे विस्तरेण और निष्कर्षवाद का जामा पहनाया गया था उन्हें (तथ्यों का) नयी कहानी ने अधिक गहराई में जाकर, अधिक व्यापक, स्वस्थ और तटस्थ दृष्टि से देखा और उनकी प्रक्रिया को प्रतिया से होने हुए पाठक भी उन तक अनुभव और अनुभूति पहुँच मके। व्यतीत 'मायात्रिकता जागृकता' जहाँ एक विप्रेषणाधी, एक 'कंड़ीसह मस्तिष्क' का परिणाम थी, वहाँ अब वही सम्पूर्ण चेतना और निरन्तर योगने हुए 'सैलक' का परिणाम बन गया है। इमलिए जहाँ पहले वह आरोपित सगनी थी वहाँ अब वह हमारी बेबीलता और अनुभूति का अविभाज्य अंग है।

लेकिन नयी कहानी में रचनात्मक मूल्यों का जितना और जहाँ हुआ, उनके समानान्तर आस्वाद का धरातल और मूल्यांकन का विरोध हो पाया इसीलिए नयी कहानी के अग्निष्म पर सारा करने वाले पुराने ही नहीं, नयी पीढ़ी में भी भिन्न हैं। उस पर भी गरी चर्चाओं की वजह से कारण व्यक्तिगत या वर्गीय विडानों के कुहासे में एक पूरी-की-पूरी उलझाव में धम केसा हुआ है।

इसी का परिणाम है कि एक प्रवृत्ति और चारा, दूसरी के प्रति सन्न और दृढ़ स्पष्ट नहीं हो पा रहा है कि नयी कहानी का क्या है और फिर क्या है, नयी कहानी...

सचेतना और भाव-बोध की कहानी है। यहाँ जिन प्रवृत्तियों, कहानियों और लेखकों का उत्प्रेष किया जायगा, वह नयी कहानी पर मात्र एक विह्वल दृष्टि, एक मिहाव-मोहन है, अतः इसकी जो भी सीमा है, वह मेरी अपनी सीमा है, नयी कहानी की नहीं। इस सीमा के बाहर भी नयी कहानी का अस्तित्व है, इससे इन्कार नहीं किया जा सकता।

परम्परा और कला-सचेतना : प्रतीक्षा : राजेन्द्र यादव

अपने-आपको पुरानी परम्परा से धृक् रखने या उसका विकास करने की एक सायास और जागरूक चेतना राजेन्द्र यादव में है। विद्युत् की परम्परा की व्यापक सामाजिक जागरूकता ने जहाँ यादव की रचना को एक प्रगतिशील स्वभाव प्रदान किया है, वही उसके आधुनिक भाव-बोध और कला की परिष्कृत और सूक्ष्म संवेदनाएँ भी यादव ने समुक्त की हैं। वे सामाजिक प्रश्नों और समस्याओं की किसी एक ही दृष्टि में उठाने के बजाय समग्र और व्यापकता में उठाने के आदी हैं और संपर्कों की चेतना के अधिक-से-अधिक स्तर और आयाम में देखने के साथ ही एक व्यक्ति की टूटोड़ी या उसका मानसिक उद्वेग और अन्तर्विरोध भी वहाँ उतने स्पष्ट घरातल और विभक्त इबाई के रूप में नहीं आता। उसके बहुत बारीक ऐसे व्यापक परिवेश से अन्तर्प्रेरित और अन्तःस्थित होने हैं, इसीलिए उनकी कहानियों का निर्वाह बहुत सूक्ष्म और प्रभाव बुनावट की ही तरह जटिल होता है। वे अनेक और राजेन्द्र से अधिक सामाजिक यथार्थ के लेखक हैं लेकिन घसपात-निकाय के लेखकों से अधिक गहनतम अभिप्रायों के भी। इसी तरह अपने समकालीनों में जहाँ बाध्यात्मक रूप और विषय-सम्बन्धी एकरसता से वे अधिक विविध, जीवन्त और सामाजिक दायित्व-बोध-पूर्ण हैं, वही इकहरी बुनावट वाली लक्ष्मणमुख कहानियों के विषय और पात्रों की तरह व्यक्ति और परिवेश की आन्तरिक चुनौतियों से कतराने की विवशता भी वहाँ नहीं है। बरअसल, वे इन दोनों ही रचना-सचेतनाओं के बीच एक सेतु की तरह हैं और यही पूर्व परम्परा का विकास और उसकी निरन्तरता को सार्थक करना है। 'खिल-खिलौने', 'जहाँ सड़मी कैद है', 'पास-फैल' आदि के साथ ही 'प्रतीक्षा', 'टूटना', 'सुशबू', और 'एक बटो हुई कहानी' को रखकर देखा जाय तो यह बात स्पष्ट हो जायगी। इधर उनकी कहानियाँ 'एक मन-स्थिति' को लेकर अधिक चली हैं, और 'प्रतीक्षा' एक विशेष मन स्थिति की कहानी है। उसका हर पात्र दुहरी जिंदगी जीता हुआ अपने-अपने अवसर की प्रतीक्षा में है लेकिन उस सबकी यातना, आशका, तनाव और अकेलेपन की पीड़ा गीता ही भोग रही है। नन्दा के प्रति उसका आकर्षण, प्रेम और उसके स्तर, उसके अंतर्विरोध और अंतर्द्वन्द्व को ही बताते हैं। एक ओर उसके प्रेम में समर्पणिक प्रवृत्ति है, दूसरी ओर वह सफलता-भाव जगाती है और तीसरी ओर तृप्ति का तन्मय सुख, सार्थकता

की एक अनुभूति दे जाती है। एक और उगता अ
 यन्मान की आकाश उमं लाये जाते हैं—एक स्
 की अनुमति उमं साध-गाय है। कभी वह मन्दा मे ता
 कभी उसके प्रेमी हृदं से और कभी अपने अकेलेन क
 मेविन गीता की डूबेड़ी, मनोविनयेन के प्रयोगों बा
 आगे बड़कर आधुनिक व्यक्ति के आत्मिक और नैतिक
 यह बेबन निहरी प्रतीक्षा की कहानी नहीं है बल्कि
 बोगल' से निरतकर एक ऐसे हिन्दु पर लड़े लोगों की
 किसी नये नैतिक धरातल की सोच में आतुल है। क
 किन्हीं भी दो पात्रों के सम्बन्ध 'नैतिक नहीं हैं और उन्हे
 की अनुमान उनमें नहीं है, बल्कि ऊपर से देखने पर तीनों
 स्वाध-दृष्टि से अपने-अपने अवसर की प्रतीक्षा में है। मूल्य
 इम्मीरल से आगे मूल्यहीन या 'अ-मोरेल' धरातल पर लड़े
 सभमण से उत्पन्न एक 'बंजुजम' में एक नैतिक धरातल की
 और क्या यह दुहरी जिन्दगी, जीने की यातना, यह नैतिक स
 बंजुजम केवल किसी एक पात्र का है? क्या वह उस समाज
 भी नहीं है जिसमें ये पात्र रह रहे हैं? गीता क्या केवल ए
 पादव की आश्रित है कि वे किसी एक सामाजिक या मानसिक
 उसका सारा 'फोकस' एक पात्र पर (मे) कर देते हैं और उन्हे
 कर बारीक-से-बारीक पश उभारते हुए उन्हे ही इतनी सम्पूर्णता
 विवृत करते हैं कि लगता है, वहाँ व्यक्ति ही प्रधान है, वह व्यक्ति
 भीर वातावरण से समुक्त है, उसका बहुत अग्रत्यक्ष मूत्र ही बख
 दृष्टि से शिल्प के प्रति उनकी अतिरिक्त आकर्षता जहाँ उनकी
 एक लंबा बलात्मक स्तर देती है, वही यथायं की पश्य उसके मूल
 साक्षात्कि प्रोह का एहसास भी जगती है।

युग और व्यक्ति की सापेक्षिक अभिव्यक्ति :
 कस्तुरी का मातृक : मोहन रायेश

इसके विपरीत रायेश में अपने समय की आत्मा की ठीक से अभि
 पाने के लिए निरन्तर एक पुनर्गठन की प्रक्रिया निपती है। परिवर्तन की
 आकाशा, वर्तमान में जीने का दर्शन और साहित्य (की कय) और स
 (अधिक) आर्थ-धीन मर्यादाओं को तोड़ने की, उनसे उन्मुख हो
 पढ़ने मंडह से ही मिलने मरती है।

मेरा हृदय चटका और पाप के नाश एक आत्मीयता स्थापित कर दे—यह बात विद्वानों को पसंद है। जीवन का अविश्वसनीय अर्थ, उसके आधार में निगीत अन्तर्निहित द्रोह वधार्थ का अर्थ, सहज अनुभूति के साथ कई स्थानों पर स्थिति-योग और प्रतिरोध के विरुद्ध और सामाजिक व्यवस्था की नींव, उसके मंदिरों का उद्घाटन और अन्तर्गत गुप्त दुष्ट की कथा-कथा अभिव्यक्ति करने का प्रयत्न उनकी कल्पनाओं का दूध स्वर है। उनमें दुष्ट के सामाजिक व्यवस्था और वस्तु-वस्तु के अर्थ में जीवन की बहुमुखी प्रतिविम्ब, अन्तर्गत हृदय विचारों की प्रति दली बनना और एक सत्यमयीय दृष्टि मिलती है, लेकिन मूल्यों की इस समस्या में भी, विरुद्ध और स्वयं की प्रति और दृष्टि-दृष्टि विचारों की कथा का भी एक आन्तरिक मानवीय आस्था और निष्ठा एक दृष्टि का अर्थ भी उनकी कल्पनाओं में मिलता है। इनका कारण यह है कि उनका चरित्र निम्न अवस्था नहीं, सामाजिक है, इनका वैयक्तिक अर्थ बाधा स्वर भी मूल्य सामाजिक ही है जिसे कहानी की नायिका उभाती है। बाव यह है कि अन्तर्ही पात्रों के बीच कहानी-का एक ऐसा माध्यम बूझ जाता है, जो कहानी की गहरी अन्तर्गतता मण्डल बना देता है; जहाँ पाठक दृष्टि के आगे बहुत सच सीखा बन जाता है और कहानी उनकी अपनी गहरीता का अर्थ बन जाती है (यह पाप या माध्यम ही वह अर्थ होता है, जो कहानी की भीमिन् मण्डलों में उठाकर व्यापक अर्थ बन दे देता है। बिना किसी साहित्यिक-वैयक्तिक व्यापक के सांकेतिकता का वही विचार है) और लगता है कि पात्रों और स्थितियों के प्रति एक सत्य के तटस्थता वह बन रहा है। अन्तर्गत वधार्थ की अन्तर्गत करने वाले अर्थों के साथ अन्तर्गत ऐसा ही होता है। वे वस्तुस्थिति और समस्या की उनके गहरी अर्थ में बिना उनकी वास्तविकता और सीधेता तटस्थ विधि प्रस्तुत करते हैं।

‘मन के बा गति’ में मेरा कहने बहुत बान या बुरे गनी—किसे साथ है? या दोनों में मे वह किसीकी कहानी है? यह उन दोनों की कहानी होते हुए भी केवल उनकी नहीं, विचारों की विभीषिका से बने हुए उन मन के की है जो हमारे सामने आता भी उघो-बा-रखो पड़ा है और जिसकी खोपट की सही लकड़ी के रंगे भर रहे हैं। मन की सामोरी के साथ किसी हुई कई तरह की हल्की-हल्की आवाजें उसकी मिट्टी में मे निचल रही हैं—हल्की, लेकिन उनकी ही सही। उनमें मन के का भी अपना एक स्वयं व्यक्तित्व उभरता है और हमारी चेतना उस जड़ में सन्तुष्ट होती हुई, समस्त उस अतीत में घूमती हुई बार-बार वही लोट जाती है। उसकी अतीत में आधनाओं को आन्दोलित करने और सहज मानवीय सवेगों को अन्तर्गत की शक्ति है। रावेज की अन्य कहानियों की ही तरह उनका रचना सांकेतिक और निर्वाह में सत्य है। उनका चेतना भी काफी व्यापक और वस्तु के घरातन पर कोई अनामान्यता या चमत्कार नहीं, लेकिन वही एक नगर,

आज जब कमलेश्वर का नाम आता है तो उनकी 'राजा निरबंसिया' और 'नीली भील' की बेसास्ता याद आती है। राजा निरबंसिया से एक बात स्पष्ट हुई कि जीवन की विविध और विरोधी संवेदनाओं, उसके अन्तर्बाह्य संघर्ष और सन्नान्ति को अभिव्यक्त करने के लिए कहानी का पुराना ढाँचा और शिल्प बदलने की आवश्यकता है। इसीलिए राजा निरबंसिया दृष्टि या चेतना से अधिक रूप (फॉर्म) के संक्रमण (ट्रांजीशन) की प्रतीक है।

यही संक्रमण पूरी तरह से 'नीली भील' में है और कमलेश्वर की विशिष्ट तथा प्रतिनिधि कहानियों में जिसकी गणना होती है, लेकिन यही कमलेश्वर का सही परिचय नहीं है, वह तो उनके एक 'फैज' की प्रतिनिधि-कहानी है, 'खोयी हुई दिशाएँ' और 'एक अदलील कहानी' हमारे फैज की। संवेदना के कई स्तरों और धरातलों पर मुक्त प्रवाह के कारण 'नीली भील' विशेष प्रसिद्ध हुई। वह एक साथ ही जीवन और सौन्दर्य, वास्तविक धरातलों पर फलीभूत होती है और अपने-आप में एक प्रतीक बन जाती है। यह शिल्प और रूप के साथ ही कमलेश्वर की कहानियों में एक सम्पूर्ण चेतना के संक्रमण की छोटक है। वातावरण का आप्लावनकारी, अभिभूत कर देने वाला चित्रण, उसकी बारीक-से-बारीक उदास घड़कनों का पोर-पोर में उतर जाना और सौन्दर्य की एक अतृप्त प्यास अपना सब-कुछ देकर किसी अतीत के क्षण में वर्तमान का तादात्म्य स्थापित कर जुड़े रहने का मोह 'नीली भील' में मूर्त है। महेश पाण्डे की एक भूल है—अनाम-सी भूल—साधव शारीरिक, लेकिन वस्तुतः वह सौन्दर्य की भूल है जिसकी रक्षा के लिए वह लोगों को धोखा तक देता है, उनके रुपये हजम कर जाता है और इस सौन्दर्य में मानवीय ही नहीं, एक मानवैतर ध्यापक कहना का सौन्दर्य है—नीली भील इसी का प्रतीक है और हिन्दी में बहुत कम ऐसी कहानियाँ हैं जिनमें वातावरण से इतनी अधिक सम्पुक्ति मिलती है (ऐसा ही अभिभूत कर देने वाला, भय का संवेदन-सा जगा देने वाला प्रकृति और वातावरण का सौन्दर्य बंगला उपन्यास 'आरण्यक' में भी मिलता है)। वस्तु-सत्य की छिछ इसमें नहीं है, अनुभूति की वास्तविकता और विषय की तथ्यात्मकता भी गौण है, एक सौन्दर्यानुभूति है जो सारी कहानी में फैली है लेकिन फिर भी खरिबो की रेखाएँ और वातावरण के हल्के-से-हल्के स्पन्दन, अवसाद और उत्साह के आपस में मिले-जुले रंग गोली की टूटती आवाजों के बीच पक्षियों के कातर पोर की गूँज और परो का हल्का-हल्का स्वर तक—मूर्त है और यह संवेदना के साथ ही निरीक्षण की शक्ति की भी छोटक है। इसमें (सौन्दर्य) संवेदना के धरातल पर लेखक की चेतना का एक सूक्ष्म संक्रमण मिलता है और 'कत्वे के कहानीकार' की यह अंतिम उपलब्धि है क्योंकि इसी में उस मूल को छोड़ने की प्रक्रिया भी मिलती है।

नवाँचलों का कथा-गायन : तीसरी कसम :

फणोदयरनाथ 'रेणु'

सवेदना और निरीक्षण की यह शक्ति रेणु में एक दूसरे परातन है। रेणु का आगमन हिन्दी-कथामाहिन्य में एक घुमवैतु की तरह हुआ। उन्होंने महत्त्व के निगरों का स्पर्श किया। इनका प्रधान कारण नये-न की तलाश थी—नये अच्छे वस्तु के क्षेत्र में ही नहीं, भाषा और स भी। यों ग्रामकथाएँ पहले भी थीं और प्रेमचन्द ने तो इस ओर अपनी क को मोड़ा भी था, लेकिन जैसा कि मैंने 'आलोचना : २४' में ही कहा है, रे परम्परा की अग्रिम कड़ी हैं और कई अर्थों में वे प्रेमचन्द से आगे बढ़े हुए हैं। जीवन का यथार्थ चित्रण तो दोनों में है, लेकिन प्रेमचन्द में जहाँ ग्राम्य जीव सहानुभूति है, वहाँ रेणु में आरम्भिकता और तादात्म्य है। वे गहरे उत्तरक जीवन की समस्याओं और उसके सम्पूर्ण और समय व्यक्तित्व को उभारते हैं— एक दर्शक की हैसियत से नहीं, एक भोक्ता की हैसियत से, उन्हीं में से एक होकर इसीलिए उनके लिए उनकी आत्मा में एक कम्पन और विशोभ है। उनमें अनुभूति की वास्तविकता का ताप है, उनमें जीवन की वास्तविक प्रक्रिया की स्वर-लिपियाँ हैं। उनकी कहानियों में उद्दाम जिज्ञासिप्या और गहरी मानवीयता है—जनजीवन के गहरे आत्मीय संस्पर्श और उस जीवन की व्याकुल अकुलाहट। एक स्तर पर वे कहानियाँ हैं—किस्सागोई का नया सत्कार; दूसरे स्तर पर वे कहानियाँ कन, क्षिप्त अधिक हैं और तीसरे स्तर पर उग्र-मधुर स्वरों में बँधे जीवन-राग। इनमें कथा की परिपाटी है—रोचकता की दृष्टि से—लेकिन कहानी की-सी अम्बित और एकता नहीं। अनुभवों का बिलसराव और प्रभाव-विम्बों की एक कतार जिसमें कहानी के सारे शास्त्रीय तत्व ओझस-से हैं। इनकी योजना औपन्यासिक है—बहु-पात्र, बहु-घटनाएँ और कई छोटे-छोटे भावचित्र, कई बार एक-दूसरे से अतम्बु और पुष्प-पुष्प कथाय। घटनाओं का दुर्निवार प्रवाह और अभिभूत करने वाले दृश्यों की कतार। लेकिन अन्त में पहुँचकर सब एक ही विशेष मुहूर्त को स्थापित करने वाले। यह रेणु के निर्वाह की सबसे बड़ी शक्ति है।

'तीसरी कसम' अर्थात् 'मारे गये गुलफाम' इस ग्रामीण परिवेश की सामान्य गाथा है। हीरामन के साधारण जीवन में सवेदन की अभूतपूर्ण पड़ी आयी थी और उमका हृदय, उस स्मृति को संजोये आश भी पुस्तक अनुभव करता है, लेकिन उस पुनः में कही एक मोटी-सी कमक भी है। कहानी की पूरी अन्तर्धाना में एक अनाम मटक, कोमलता और मिठास है, लेकिन दोष है—“मरे हुए मुहूर्तों की मृगी आवाजें, जो मुन्तर होना चाहती हैं।” कथा-वस्तु के परातन पर सायद इसमें कोई भी अनामान्यता नहीं है, लेकिन फिर भी सर्वश्रेष्ठ नयी

होती है—इसका कारण रेणु का ऐग्रोच और निर्वाह है। यों यह ऐसे जीवन की घटनाओं और चरित्रों का चित्र है जिसके विश्वास पुरातन और रोमांटिक हैं, मगर यहाँ घटना और चरित्र यौग हैं, उनकी आन्तरिक संवेदनाएँ ही प्रमुख हैं। पूरी कहानी हीरामन के अकेलेपन की तीव्रतम अनुभूति को सध्वनित करती है—मेले में, अपने साथियों के बीच और लौटती हुई सड़क पर वह एक रिक्तता से भरा है—‘जारे जमाना’ को दुहराना हुआ अपने अतीत से कटना चाह कर भी बार-बार वह वही लौट जाता है, उस एक बिन्दु पर जहाँ उसकी रिक्तता का कोप है। अपने परिवेश के भीतर चरित्रों की छोटी-से-छोटी प्रतिक्रिया को एक सम्पृक्त आत्मीयता और रागात्मक तल्लीनता से रेणु ने ध्वजना प्रदान की है। यहाँ वह बिन्दु नया है जिस पर इसका जीवन और कथा-वस्तु केन्द्रित है। अकेलेपन की अनुभूति एक दूसरे स्तर पर यहाँ उभरती है। उसके चरित्रों की मानसिक वनावट में कोई असाधारणता नहीं है लेकिन उनकी ध्वजना में, उस परिवेश के चित्रण में संगीत के स्वरों की-सी सूक्ष्मता और नाकेतिष्ठा का योग असाधारण है; उसकी वस्तु और चरित्र नये नहीं हैं, परिवेश नया है, उसमें जीने वाले पात्रों की प्रतिक्रिया का स्वभाव और जीवन को देखने का तरीका, कुल मिलाकर उनकी संवेदनाएँ असाधारण और नयी हैं—और सर्वोपरि है रेणु का निर्वाह, जिसमें अग्नित प्रभाव की ओर कोई भी प्रत्यक्ष प्रयत्न उन्हीं ने नहीं किया है, संगीत के सूक्ष्म स्वर की ही तरह संवेदना के स्तर पर एक-एक प्रतिक्रिया अपना प्रभाव छोड़ती चसती है और अन्त में सब एक घनीभूत प्रभाव में घुल-मिल जाते हैं और कहानी संगीत की अशरीरी धुनों या चम्पा के फूल की महक-सी चेतना पर छा जाती है।

सहज मानवीय संवेदना : सिन्दगी और जॉक : अमरकान्त

श्री भैरवप्रसाद गुप्त ने एक बार कहा था कि “अमरकान्त के नाम के बिना आज की नयी कहानी की कोई भी चर्चा अधूरी है।” अब कहानी में काव्य-धर्मा, विन्ध्य-मकैत और मगीन के राग की तलाश हो रही थी तब अमरकान्त की कहानियों ने इनमें से किसी की भी फिक्र किये बिना अपना विशिष्ट स्थान बना लिया था। इसका कारण उनकी कहानियों की न तो असामान्यता है, न असाधारणता, निहायन ही साधारण कहानियाँ वे हैं लेकिन उनकी पृष्ठभूमि में वह सहज मानवीय और मर्यादावादी संवेदना है, जो बिना किसी कला और ‘आर्टिस्ट्री’ के अभिभूत रहती और अपने सहज प्रवाह में पाठक को ‘ड्रिफ्ट’ (उनकी कहानियों को पढ़ने हुए मन पर पड़ने वाले प्रभाव के लिए इससे अधिक उपयुक्त शब्द मुझे नहीं मिला) कर जाती है। इस ड्रिफ्ट में जो आभासहीनता और सादगी, साथ ही एक दुनियाँ धारा का तेज प्रवाह है, वही अमरकान्त की शक्ति है। उनकी शैली त्रिजनी

लेखकों को ईमानदारी से यह चुनौती स्वीकार करनी चाहिए। उसकी समस्या का सही रूप मानसिक परिकल्पनाओं में नहीं, जिन्दगी के मध्याह्न में तपते सूर्य की धुली रोशनी में है—दैनंदिन अस्तित्व के संघर्ष में है।

नयी ग्राम-कथाएँ : भू-दान : मार्कण्डेय

मार्कण्डेय की अधिकांश कहानियाँ ग्रामीण क्षेत्रों से सम्बद्ध हैं और वे साग्रह ग्राम-कथाकार हैं। यहाँ इसकी विवेचना अपेक्षित नहीं है कि वे इस क्षेत्र की और बौद्धिक सहानुभूतिवश गये हैं या सस्कारवश, लेकिन इन नये सम्भावनाशील क्षेत्रों की ओर एक स्वाभाविक आकर्षण इन ग्राम-कथाओं में अवश्य था (है) और मार्कण्डेय में ग्रामीण जीवन की वास्तविकता को समझने का जागरूक प्रयत्न भी है। इन कथाओं में ग्राम-जीवन के नये सन्दर्भों और वास्तविकताओं के प्रति मार्कण्डेय की निजी प्रतिक्रिया, जिसके पीछे एक विशिष्ट राजनैतिक, सामाजिक और आर्थिक दृष्टिकोण भी है, व्यक्त हुई है। आधुनिक भूमि-सुधारों से उत्पन्न नयी परिस्थितियों ने ग्राम-जीवन को एक नया सस्कार दिया है जिससे ग्राम-चरित्रों में मानसिक घरातल पर एक परिवर्तन हुआ है। यह परिवर्तन इन कथाओं में पाया जा सकता है। ये ग्राम-कथाएँ प्रेमचन्द की परवर्ती परम्परा की अग्रिम कड़ियाँ तो हैं ही, रेणु की कहानियों से भी भिन्न हैं। रेणु ने भाव-बोध के स्तर पर उन्हें ग्रहण किया है और ग्राम-जीवन के बाह्य तथा आंतरिक चित्रों को एक जीवन्त सदृश दिया है लेकिन मार्कण्डेय में यह अन्वेषण के घरातल पर है। उनमें ग्राम्य जीवन की आशा-आकांक्षाएँ, आधुनिक प्रगति के संदर्भ में एक खास दृष्टिकोण के रंग से रजित हैं। यह दृष्टिकोण समीक्षात्मक या कटिक्त भी है और संवेदनापूर्ण भी, और एक गहरी सहानुभूति (भले वह बौद्धिक ही क्यों न हो) का योग भी इसमें है।

उनकी 'भू-दान' में यही दृष्टिकोण प्रधान है। यह नये विकास के स्वप्न-भंग की कथा है जिसमें ग्राम का पुराना छोपक वर्ग अपने संकुचित ग्लस्त स्वापों के कारण आज भी साधारण किसानों के अभावग्रस्त जीवन और उनकी टूटने-झो के उत्तरदायी है। रामजतन 'भू-दान' को लेकर स्वर्णिय भविष्य की कल्पना करना है लेकिन ठाकुर के जिस दान से उसे भूमि मिलती है वह तो केवल पटवारी के पागल पर थी। असल में तो वह कब की गौतमी नदी के घेरे में चली आयी। इस कहानी में एक राजनैतिक पक्षधरता का रूप सामने अवश्य आता है, जिसमें कोई भी जागरूक लेखक बच नहीं सकता, लेकिन यह पक्षधरता केवल इसी अर्थ में है कि वह एक व्यापक अनुष्ठान—भू-दान आन्दोलन—की व्यावहारिक परिणति को उजागर करता है लेकिन वह इस आन्दोलन की आलोचना नहीं है, उसका निहित व्यंग तो उस छोपक वर्ग पर है जो इस समाजवादी व्यवस्था में आज भी अपने हाथ-पैर फैलाये हुए है। ग्रामीण चरित्रों के सहज विश्वास और मानवीय आस्था

परीत उग वगं की कुटिल नीतियों की यह कहानी, उन ग्रामों की वास्तवि-
उभारती है, जिन्हें सामान्यतः ढोल-मंजारे की धुनों पर गूँजने सोक-गीतों की
सना जाता है और एक रोमांटिक वातावरण में उनके भौतिक संघर्षों को
या जाता है। यह स्वप्न-मग और कटु-निष्ठ यथार्थ का चित्र अवश्य है
इसमें कुछ भी आरोपित नहीं है। कहानी की फर्नेटनेस—मन्दर्भ और
दोनों की—उसकी नाटकीयता की आलोचना की जा सकती है लेकिन क्या-
: घरातल पर इसकी वास्तविकता को नकारा नहीं जा सकता, भले ही यह
शकता सूचना के घरातल पर ही ग्रहण की गई हो। दरअसल पूरा-का-पूरा
'यानक' का आन्दोलन कथानक के ह्याम के युग में भी केवल 'सदय यौम' और
'हण्टेण्ट' (शब्द भी शिवप्रसादमिह के) का आन्दोलन था जिसमें कहानी
तत्तिक और कलात्मक उपलब्धियाँ गौण हैं, प्रधान तो वह वास्तविकता और
टकोण है जिसे अक्सर भुला दिया गया था। इसीलिए रामजनन की ट्रेजेडी
दूसरे अर्थ-स्तर पर अधिकांश ग्राम की ट्रेजेडी है।

शेष मूड और मनःस्थिति की कहानियाँ :

: निर्मल वर्मा

अर्थों में निर्मल वर्मा नयी कहानी के विशिष्ट कथाकार हैं जिन्होंने नये
ही नहीं, निर्वाह की एक विशिष्ट भंगिमा और कहानी को एक कलात्मक
प्रदान की है। उनकी कहानी पुराने या नये रुढ़ अर्थों में कहानी नहीं है।
निर्मल वर्मा की कहानियाँ जीवन की वे अनुभूतियाँ हैं जिन्हें ऐकान्तिक
कहते हैं। ये अन्तर्मुखी और व्यक्तिपरक होती हैं। उनका प्रकाश बाह्य
स्तरिक होता है। समाज के स्थूल और बहिर्मुख यथार्थ की ठोस वास्त-
के चित्रण के बिपरीत निर्मल वर्मा की चेतना आधुनिक मन्दर्भों में निर-
होते जा रहे व्यक्ति के अन्तर्भूत की अनुभूतियों की ओर मुड़ी है और
जागरूकता या समाजिक यथार्थ के अस्त्र से उनकी मार्थकता पर चोट
सकती, क्योंकि वह निर्मल वर्मा का उद्देश्य ही नहीं है। वहाँ तो यथार्थ
तरा ही स्तर मिलता है। वह तो अदृश्य यथार्थ है जिसे कुछ विशेष
गंगा-गरखा जा सकता है। वह होता यद्यपि क्षणों का ही है लेकिन सम्भ-
वावृत्त अधिक शक्तिमान भी, क्योंकि व्यक्ति की इकाई से वह संबद्ध है।
परीक विश्लेषण और अभिव्यक्ति के सूक्ष्म स्तर की अपेक्षा होती है।
क या सूक्ष्म यथार्थ कहा जाय : 'परिन्दे' उभी घरातल की कहानी है।
और निर्मल वर्मा की अन्य कहानियों पर अमारलीयता या विदेशीयन
लगा है। मैं यह धुका हूँ कि 'परिन्दे' की वस्तु यथार्थ के सूक्ष्म और
स्तर से आती है, और उसके पास एक विशिष्ट परिवेश से आते हैं।

इसकी वस्तु कान्वेन्ट स्कूल के होस्टल, पहाड़ी कस्बे के ईसाइयत में झूठे वातावरण की है जहाँ हर पात्र अंग्रेजियत के रंग में रंगा है और सारा वृत्त उसमें डूबता-उतराता है, जिसमें सतिका भी अपने अतीत को खोये स्मृतियों की मधुर वेदना लेये जी रही है। इस वातावरण में सतिका के संस्कार और मानसिक एटोट्यूड भी वही आदर्श भारतीय नारी के हों, कैसे संभव हो? या राकेश की 'आर्द्र' या प्रेमरकात की 'डिप्टो-कलवटरी' का वातावरण यहाँ कैसे अपेक्षित है? कोई भी कहानी देशी या विदेशी उसके पात्रों और बाह्य वातावरण से नहीं बनती (अमरीकी वातावरण और पात्रों के बीच भी उपा प्रियवदा की कहानियाँ, भारतीय ही हैं) उसका आन्तरिक वातावरण, उसकी प्रेरणा, अन्तर्वृत्त और दृष्टि ही कहानी को देशी या विदेशी बनाते हैं। 'परिन्दे' का वातावरण और चित्रण विदेशी-सा लगेगा, क्योंकि वह सामान्यतः परिचित भारतीय वातावरण से भिन्न एक विशिष्ट परिदेश का है अन्यथा अनुभूतियों और संवेदनाओं में वह किसी भी कोण से विदेशी नहीं है। सतिका का मिस्टर नेमो के प्रति वह अटकाव, वह आकर्षण, जो उसके बाद भी उसे मये डालता है, सालता है, वह परिन्दों की उड़ता हुआ देखकर अपने मन की कामना की अपूर्ति और अभाव को भेनती है—क्या भारतीय अनुभूति और संवेदना नहीं है? कहानी में एक 'वातावरण' छाया है जो पात्रों की आन्तरिक गतियों और मन-स्थितियों को व्यक्त करता है या हर पात्र अपने वातावरण की सम्पृक्त उपज है। इस कहानी का आस्वाद इस वातावरण से सम्पृक्त के धरातल पर ही संभव है। एक संकेत है—“और प्यानों के मुर अतीत की धुंध को बेघते हुए स्वयं उस धुंध का भाग बनते जा रहे हों—यह धुंध बाहरी नहीं है, सतिका के मन के किसी भीतरी कोने की धुंध है। उसके जीवन में अतीत की धुंध को बेघती हुई कोई बीती स्मृति उसे सालती है... वह स्मृति भी अब छूटती-सी उस अनीत का अंग बनती जा रही है। अपनी निस्सहायता की चेतना, बरबस अपने को छलने का छलावा लिये सतिका को एक प्रश्न बराबर सालता रहा है—“बाबटर, सब-कुछ होने के बावजूद वह क्या चीज है जो हमें चलाये चलती है, हम रुकते भी हैं तो अपने रस्ते में वह हमें धसोटते जाती है।” इस प्रश्न को लिये वह अपने से कुछ नहीं कर पाती, दिल कहीं नहीं टिक पाता, हमेशा भटकता है! एक पगली-न्ती स्मृति, एक उद्भ्रान्त भावना लिये हुए यात्रा के लिए वह सबका सामान बंधवाती है लेकिन स्वयं होस्टल के उदास वातावरण में टिकी रहती है, चाहकर भी अपने मन की उस स्थिति से मुक्त नहीं हो पाती। जैसे जीवन में स्वयं को कोई गति नहीं है, स्वयं का सन्दन नहीं रह गया है। जैसे कोई पक्षी अपनी गुस्ती मिटाने के लिए भाड़ियों के किनारे बैठ जाता, पानी में सिर डुबाता, फिर ऊबकर हवा में दो-बार निःश्वस्य चक्कर बाटकर दुबारा भाड़ियों में डुबकता है, वैसे ही वह भी लड़कियों के माथे भीड़ोड़ में पिकनिक कर लेती है, प्रेयर में प्यानों सुन लेती है, पुरानी

स्मृतियों के दीनत जल में कुछ देर डूबकर फिर अपने ही एकान्त है। हर मान परिन्दे मर्दों की छुट्टियों में पहुँचें मैदान की ओर उड़ते के लिए बीच के इस पहाड़ी स्टेसन पर बसेरा कर लेते हैं, प्रतीक्षा के दिनों की, जब नीचे अजनबी अजनबाने देगाँ में उड़ जायेंगे,—मेरी कहीं नहीं जायेंगी—वहीं नहीं—अपने ही 'एकान्त' में बन्द परिन्दे की पंटायेगी। उसकी यह एकरमना, उम बानावरण और परिवेश की यहाँ न घटना है, न स्थिति, केवल एक मुत्तर बिन्दन है जिसके माध्यम से को पते, स्तर-स्तर गुलने जाने हैं। वे स्तर जो जिनकी के व्यावहारिक नहीं घुसते, जो उसमें पृथक् मायंकता-अमायंकता की अनुभूति के निविड़ मुत्तर होते हैं। इसीलिए निर्मल बसाँ की कहानियाँ समकालीन कहानी विनिष्ट उपलब्धि हैं। यथार्थ के लिए जिस स्तर को उन्होंने पकड़ा है, जिस धरण की बात वे कहानियों में करते हैं उस स्तर और बानावरण में डूबकर, कर वे लिखते हैं और फलस्वरूप बुबोने और भिणोने हैं। लेकिन वे एक मन.स्व. एक मूड, एक भाव-स्थिति के ही कहानीकार हैं और एक ही मन.स्थि. मूड और एक ही भाव-स्थिति के भी। उनकी भाव-स्थितियों में विविधता नहीं है। एक प्रगाढ़ उदासी की एकतान भाव-स्थिति, और एक ही मूड के विभिन्न पहलू—उसके ही कई 'इम्प्रेसांस'। ऐसा मूड, जिसके क्षण "अतीत के भाग नहीं हैं, जो याद करके भुलाये जा सकें।" वह स्थायी है, कालातीत है। काल बदल सकता है, वह नहीं। लगता है एक व्यक्ति है और विभिन्न कोणों से पड़ते हुए प्रकाश से निकलती हुई उसकी परछाइयाँ हैं, जिनमें व्यक्ति, वस्तु या नहीं उभरता, उभरती है तो केवल एक ही भावना, एक ही संवेदना, ए भूति और एक ही मन.स्थिति। यहाँ वस्तु, चरित्र, यथार्थ-दृष्टि, भाषा, सब-के-सब उस एक व्यक्ति के एक ही मूड में केन्द्रित हैं और उसी में डूबते एक भावाकुल मूड में। यों कि इस मूड का एक वृत्त है और उसी में डूबते ही वृत्त में घबकर काट रही हैं। लगता है जैसे प्यालों की एक ही रोड या अधिक खोर से उँगली का स्पंश हो रहा है और एक ही स्वर कमो धीमा, तेज होकर हवा में तैर रहा है, जो उदास मूड को स्थिर प्रगाढ़ता देना है।

यथार्थ का शिल्प और शिल्प का यथार्थ

देवीशंकर प्रबन्धी

'अगर वह मेरी पत्नी न होती, तो मैं उसे भूम सेना या भूमने की इच्छा को दबाना कड़वा मखा सेना।' हिन्दी-कहानी का अभ्यस्त पाठक इन पंक्तियों को पढ़कर एक धक्के का अनुभव कर सकता है और बिचैकी पाठक एक नये स्वर की पहचान का। पिछरे दशक के कहानीकार जहाँ 'सामान्य अनुभवों को हम तरह नया संदर्भ देते हैं कि पाठक को कहीं भी संस्कारगत धक्का नहीं लगता।' क्यों महेन्द्र भल्ला की कहानी 'एक पति के नोट्स' (नयी कहानियाँ : सितम्बर, १९६४) 'एक नये तरह के पाठक' को भी माँग करती है? इसी के साथ धर्मवीर भारती की कहानी 'यह मेरे लिए नहीं' (नयी कहानियाँ, नवम्बर, १९६४) पढ़ी जाय तो नये और पुराने स्वर एकदम अलगाये जा सकते हैं। भारती में जहाँ पुराने मूल्यों एवं नयी आकांक्षाओं के मध्य द्वन्द्व है और उग साई को पाटकर जुड़ने की व्याकुलता है, वहीं महेन्द्र भल्ला उस द्वन्द्व को उपस्थित करते हैं जो मूल्यहीनता के कारण व्यक्ति में उत्पन्न हो गया है। पायद यह कहने की आवश्यकता न पड़े कि दूसरे प्रकार का द्वन्द्व अधिक विकसित यथार्थ का परिचायक ही नहीं है, क्यावा बड़ी कलात्मक क्षमता भी चाहता है। महेन्द्र भल्ला उस यथार्थ की नब्ब पर हाथ रखे हैं जो आधुनिक जीवन की विटम्बना और नियति है, जबकि भारती का सहारा उसी पुराने संसार का बकाव है जो पिछले पचास वर्षों से हिन्दी-कहानी में अग्रव्यव होता आया है। इन दोनों संसारों की व्यंजनाएँ दो भिन्न चित्तों, दो भिन्न भाषा-भंगिमाओं की माँग करती हैं।

'एक पति के नोट्स' को आप पारिवारिक कहानी कहें या प्रेम की अथवा पलटेशन की—इससे कोई फर्क नहीं पड़ता। फर्क पड़ता है इस बात से कि इस कहानी का यथार्थ अधिक गहरा और अधिक नया ही नहीं, अधिक निजी भी है। इस कहानी का सहारा ही बदल गया है। पत्नी है। सुन्दर है। उससे प्रेम-विवाह किया है। बिलासी गृहस्थी है। अगस्त्योप का प्रत्यक्ष कोई कारण नहीं; पर पति-पत्नी से ऊँचा है, दोनों के मध्य का संप्रेषण कृत्रिम है। बल्कि यों कहें कि भावात्मक आदान-प्रदान के तार ही टूट गये हैं। छोटे-छोटे सहज प्रसंगों एवं टिप्पणियों में यह

ऊब, घट अपनाता, घट अहेनातन करता होता है। अन्तर्गत वैयक्तिक-मूल्य-मूल्यों में आधुनिक जीवन की दम दूँकेरी को पूरी तौर से पड़ना है। जीवन के रूप में पत्नी उसे मात्र भी सुन्दर लगती है, पर उगरी या बिगड़े मेरी बीबी है, उसका चिन्ता-विचार-भरा अनागतन अगलने लगता है और अपने को पड़ोसी हिन्दोरीपान में करी उँका मानता हुआ सोचता है। और उगरी बीबी को भी या मनेगा। यही नहीं, अपनी पत्नी में धीन में के समय मानित मनरो आदि लेकड़ों को ध्यान में रगता पड़ता है और मेरे विवाहात्ता न होनी तो पत्नी को छोड़ देने की 'बेईमानी' भी उमड़े मन में थी। स्पष्ट है कि प्रेम, परिवार, सेवा, पति-पत्नी-सम्बन्ध, पड़ोसी-सम्बन्ध आदि के पुराने स्थापित आदर्शों से यह स्थिति भिन्न है। एक स्तर पर हम कहानी पुराना आदर्शवादी (या पुरानी कहानियों का सम्बन्ध) पाठक विद्वान्, अर्न्त-निष्ठा अनादीलता, अमानवीयता, बुराई आदि की कहानी कहना चाहेंगे। पर यही बात स्तर है जहाँ कहानी सपाचं की उनके अधिक सब रूप में उग्रा लेनी है। निरवयव ही कहानी इन दुष्कर्मों की है, पर आधुनिक सदर्भ में 'बुराई' की 'मिनीमिज्मि' ही कहानी का मूल भाव प्रतीत होता है। बुराई की इस गणनीयता के पीछे एक अत्यन्त प्रदर्शनीय मस्तिष्क की आवश्यकता है और यह प्रयत्नशीलता अनिवार्य अनास्था, निराशावादिता आदि की ओर ले जायेगी। स्वतन्त्रता के बाद नवनेशन के प्रारम्भ में 'कल उगने' का जो एक आशावादी रोमांटिक भोका आया या वह सन् '६० तक पहुँचते-पहुँचते गुडर जाना है और जो एक अत्यन्त प्रबुद्ध, विज्ञानु मन सचाई में गहरे पैठता है वह निरन्तर निराशा, अनास्था, ऊब, बुराई, अर्न्त-निष्ठा आदि की सिमीकृतता को स्पष्ट करता है।

इस बोध और इस स्पष्टीकरण का जो दुरस्थ धारा धार्मिक आश का लेतक अपनाता है वह अपने प्रामाणिक अनुभव का है, न कि साक्षी आदर्शों द्वारा बनाया गया। जिस प्रकार का अनुभव होना चाहिए या जिस प्रकार से जिस कोटि का अनुभव करना सिखाया गया है, उनमें हटकर महेन्द्र भत्ता की यह कहानी प्रामाणिक अनुभव पर खोर देती है। पति-पत्नी के बीच पड़ोसी परिवार को दिये गए दिनर-निमन्त्रण पर बातचीत होती है। पति जिशोरीलाल को 'गधा' कहता है। पत्नी पूछती है, 'फिर बुलाया क्यों?' उत्तर है, 'संध्या के लिए।' पत्नी का कहना है कि 'वह किमी के हाथ लगने वाली नहीं है। आप कोसिस करके देस दीजिये।' बात सब सगते हुए भी पूछता है, 'क्यों?' इसलिए कि, 'हम औरतें अपने को बहुत पाल लेती हैं।...हमको अगर घर मिल आय, तो हम बहुत-बुद्ध सह सकती हैं।' पति को प्रतीत होता है कि 'उसने निहायत हिन्दुस्तानी भाषा में'।

ने समझ लिया है कि आदर्श साम्प्रदायिक होता है। इसीलिए वह अपने अनुभव पर बल देना चाहता है। और इसी स्थिति से वह आकांक्षा उभरती है कि कितना ही सीखा क्यों न हो, पर जुड़ना अपने यथार्थ से ही है। महेन्द्र भल्ला का 'पति' अगर साम्प्रदायिक आदर्शों को मान ले तो दुःख की स्थिति समाप्त हो जाय। पर इतना आसान मुश्किल भी वह स्वीकारने को तैयार नहीं। यही उसकी विडम्बना है—आधुनिक लेखक की विडम्बना है। पुराना लेखक इस कहानी को लिखने बैठेगा तो एक त्रिकोण बना देगा, पर यहाँ त्रिकोण का तीसरा बिन्दु न होने के बावजूद सारा घास बिखरता है। इस विडम्बना-भरी प्रस्तुतीयता के द्वारा वे सच्चाई को भेदना चाहते हैं। परम्परा-प्रथित विचारों (या कण्डीसाइ रिफ्लेक्सेज) से अपने संवेगों, अनुभूतियों को अलगाना किसी भी लेखक के लिए सबसे बड़ी समस्या होती है—महेन्द्र भल्ला ने इसे निभाने की पूरी चेष्टा की है। अपने अनुभव की तीखी चेतना, जान-बूझकर 'दुःखों के रास्ते' अपनाए की चेष्टा, पूरी कहानी में व्याप्त एक अनाम तल्लीन इस कहानी को नयी कहानी के उस स्वर का प्रतिनिधि बनाती है जो सन् '६० के बाद विकसित हो रहा है और जिसकी कुछ विरल ध्वनियाँ ही पिछले दशक की कहानियों में मिलती हैं।

प्रस्तुत कहानी (और इसके माध्यम से इधर की कहानी) की विशिष्टता को समझने के लिए थोड़ा-सा उस सतार का विश्लेषण कर लिया जाय जो इस कहानी के माध्यम से उभरता है। खासकर इस कहानी में चित्रित मानवीय सम्बन्धों के माध्यम ही यह विश्लेषण करने की चेष्टा करेंगे। यो होना तो यह चाहिए कि उसके पूरे भूगोल, प्रतीकों, अप्रस्तुतों आदि की भी पर्चा की जाती।

यद्यपि पति की मूल समस्या वैयक्तिक है—प्रेम या संवेगों की ओर उनका अपना झुकाव—पर समाज के प्रति उसका जो दृष्टिकोण है उससे सामाजिक समस्याएँ भी उभर आती हैं। समाज उसे किस रूप में लेता है यह तो बहुत स्पष्ट नहीं है (सामाजिक अलगाव का यह प्रतीक भी माना जा सकता है,) पर उसका अपना एक पर्याप्त स्पष्ट है। एक ओर विवाहित पत्नी को वह छोड़ने की बेईमानी भी कर सकता है। पर दूसरी 'शादी' में देर लगेगी और तब तक यह लेखक कहाँ मिलेगा! दसवें-पन्द्रहवें सौता के गालों पर चटकने वाली हन्की साज ताड़गी का आवरण न होना, 'तो एक तरफ हो जाता।' ध्यान रहे कि विवाह एक सामाजिक संस्था है। उसका अस्वीकार भी और एक भिन्न स्तर पर स्वीकार भी वस्तुतः एक गहरे अलगाव (isolation) को सूचित करते हैं। पहले की कहानियों में सामाजिक विसंगतियाँ बराबर मिलती हैं, पर इन विसंगतियों के चित्रण में सामाजिक एकीकरण (social integration) की कल्पना बराबर विद्यमान रही है। स्वयं भारतीय की इस कहानी (यह मेरे लिए नहीं) में भी यह एकीकरण एवं उसके उत्पन्न तथा-वर्धित आस्था भी। 'एक पति के नोट्स' का नायक इस अलगाव-विसंगतियों में पीड़ित

है। गिरने वाल-गिर गयीं में जो भी उन्नेगनीय कहानियाँ आयी हैं; उनमें यह किशोराव की यादना विद्यमान है। यद्यपि यह अनगाव इन परिणों का अपना वैयक्तिक भाव है और व्यापक समाज उनगे बेगवरी दीनता है, कहना न होगा कि यह बेगवरी अग्नय भय, आनर या आनामीपन तक ले जाती है, त्रिममें कि समाज न व्यक्ति की रक्षा कर पाना है और न व्यक्ति की चोट से अपना बचाव। यही अनगाव और बेगवरी अमरकान्त के 'हृत्पारे' या माहंन्देय की 'एक काना शायरा' की स्थितियों के लिए विम्वेशर होनी है।

समाज मे इस अनगाव का एक रूप इन कहानी में यों भी देना जा सकता है कि पत्नी या पड़ोसी से कुछ काममायक सम्बन्ध तों दीखने हैं, पर उनके कार्यों में कोई पनिष्ठ या भावात्मक सगाव नहीं मापूम होना, यहाँ तक कि किशोरीलात की पत्नी या बहिन में दिलचस्पी भी एक निहायन मतही शारीरिक स्तर पर है और इसीलिए बोटेंसिप की कोई चेष्टा नहीं दीखती। इसी स्तर के सम्बन्धों की औपचारिकता के भीतर पड़ोसी को डिनर पर बुला तों लिया जाता है पर उमक, बीमारी मुनकर मात्र मौखिक सहानुमूनि जताने के लिए भी किशोरीलात के घर तक जाने का कोई उपक्रम नायक नहीं करता। समाज से इस पीछे हटने के कारणों की विवेचना न करके यहाँ केवल इस ओर इधित किया जा सकता है कि प्रस्तुत कहानी के नायक मे समाज के प्रति एक विरक्तिजन्य उदासीनता है, सामाजिक माँगों से उत्पन्न होने वाले मय का अभाव है तथा है सामाजिक संस्थाओं के प्रति उपेक्षा।

सामाजिक अलगाव का सबसे प्रखर रूप विवाह की संस्था की इस उपेक्षा या अवमानना में व्यंजित है। नायक के लिए इस संस्था का उपयोग मात्र सहजसम्भ सेक्स के लिए है। पर साथ ही विवाह-संस्था को ही सेक्स-परितृप्ति का एकमात्र वैध मार्ग वह नहीं मानता। चन्द्रा के शरीर का रस लेकर बर्षन ही नहीं करता, उस दिशा मे अनमने भाव से कुछ दिलचस्पी भी दिखाता है और किशोरीलात की बीबी सन्ध्या के बारे में उसका खयाल है कि उसे वह जीत सकेगा। क्योंकि 'ऐसे आदमी के साथ सन्ध्या-जैसी स्त्री कैसे रह लेती है ! अधिक दिन नहीं रहेगी।' यही नहीं, वह अपनी पत्नी के सामने भी अपनी लातसा प्रकट करने में संकोच नहीं करता और पत्नी भी इन बातों का बुरा नहीं मानती। सम्भवतः सीता के मन में भी इस विवाह नामक संस्था के प्रति बहुत वादर-भाव नहीं है। जिस प्रकार नायक के लिए विवाह का एकमात्र उपयोग सहजसम्भ सेक्स है, वैसे ही सीता के लिए वह घर पाने का साधन है जिसके लिए स्त्रियाँ बहुत-कुछ सह लेती हैं। (शायद सीता अपने पति को और सन्ध्या अपने पति को सह लेती हैं।) फिर सबसे मजेदार बात यह कि सामाजिक संस्थाओं या परम्पराओं के इस उत्पन्न में विद्रोह या सहादत की पुरानी कहानियों में प्राप्य मुद्रा कही भी नहीं है। यहाँ तक कि १९६४ में धी

‘यह मेरे लिए नहीं’ (धर्मवीर भारती) के दीनू की मुद्रा इसी पुराने वलिदानो की ही बनी रहती है। पर भल्ला की कहानी के नायक की परम्परा के प्रति उपेक्षा इस सीमा तक है कि सुन्दर दोस्तने वाली एक स्त्री को वह इसलिए नहीं चूम पाता क्योंकि वह पत्नी है।

इस सम्बन्ध में यह भी ध्यान में रखना होगा कि अलगाव या अस्वीकार की यह भावना नायक के अपने स्वभाव या व्यवहार से उद्भूत है। वस्तुतः वह एक वास्तविक या कल्पित इस माँग से पीड़ित है कि कोई उसे ठीक से समझे, उसके महत्त्व को सराहे या कि सहानुभूति दे। “अकेलापन उसे अपने चारों ओर लिपटा दीखता है। अकेलेपन को भारने का सबसे बड़ा साधन प्रेम है, पर वह भी ‘परिचय के मध्य अपरिचय’ बन गया है। प्रेमालाप कहानी में या तो होता नहीं या मात्र झुठाई के स्तर पर दीखता है—“सीता के होंठ ‘अनाकंपक’ और थोड़े-से बदसूरत लग रहे थे। ‘परिणामस्वरूप’ मैंने मुँह फेर लिया। लेकिन तभी मुझे एहसास हुआ कि सीता मुझे प्यार से देख रही है। मैंने एकाएक भाव बदला और प्रति-प्यार से उसे देखने लगा।...मैं यह नाटक क्यों करता हूँ ? और सीता को इसका पता क्यों नहीं चलता ?” ध्यान रहे कि प्रेम-विवाह होने के पश्चात् भी प्रेमालाप की कृत्रिमता का यह रूप उभर आता है।

इस अकेलेपन की सबसे बड़ी विडम्बना प्रेम नहीं, सेक्स के क्षणों में देखी जा सकती है, जिसमें कि मालिन मनरो आदि ऐक्ट्रेसोंको याद करता पड़ता है, या कि ‘उसके’ दौरान भी यह तर्क-वितर्क चलता है कि शायद वह खबरदस्ती पर उतर आने के लिए लड़ी हुई थी। इस प्रेम-प्रसंग की ओर ध्यानहीन करें तो स्पष्ट हो जायगा कि यहाँ पर अपने लिए उपयुक्त साथी चुनने या उसका हृदय जीतने की चेष्टा तनिक भी नहीं है। कोर्टशिप की आवश्यकता ही नहीं है। प्रेम-पात्र के अभिज्ञान से पयादा महत्वपूर्ण प्रेम की सैमिक अभिव्यक्ति है। पर क्या यह कि इस अभिव्यक्ति को भी पूरे व्यक्तित्व का बल नहीं मिलता। जिन पड़ोसिनो पर उसकी नज़र पड़ती है उनको भी पाने की न तो उत्कट अभिलाषा दिखती है, न चेष्टा—केवल एक प्रकार की विकार-भरी बातचीत तक ही यह मनमोहक सीमित रहता है। यह भी ध्यान देने योग्य है कि पति-पत्नी के मध्य कलह का कोई कारण नहीं है (बिना इसके कि एक-दूसरे को समझ सकने या सराह सकने के रागात्मक तन्तु टूट गये हैं), फिर भी ऊब या अकेलापन उन्हें निरन्तर कलह या पीड़ा की स्थिति में रखते हैं। यह प्रेम वस्तुतः सुख का नहीं, एक निरन्तर खोखलेपन की वेदना का स्रोत बन जाता है। पुरानी कहानियों में प्रेम अपनी स्वार्थहीनता, व्यावहारिकता, सामाजिक परम्पराओं के प्रति आदर तथा नैतिक विचारशीलता के द्वारा पात्रों को सामाजिक समूह से जोड़े रखता था और पात्रों के मानवीय सम्बन्धों को इन गुणों की परिधि में अनुकूलित करता था। पर प्रस्तुत कहानी का

प्रेम-व्यवहार विनाश आत्मवेदित, समाज-विमर्श और नीति-विमर्श हो
 है। निष्पार्थ प्रेम तो यह है ही नहीं, प्रेमभाव के गुणों का स्वास्मूर्त परिण
 भी हममें नहीं है। प्रेम का अनुशासक विमर्शना के अनुशासकों ने एकदम रहित
 प्रेमियों की लक्ष्मण बड़ी आवश्यकता मारी-मर्ति मर गई है।

यही मान्य के मन की यह कल्पना पूरी नहीं होती कि दूगने उसे उतना ही
 मरने में जानी ही उसकी मरणा कर जिनकी हि वह स्वय आनी करना है,
 क्योंकि कोई भी एक-दूगने को उतना सहन नहीं देता। यद्वा उगने बिंदी छैनकर
 और हीट मरकर सभी जानी है। मध्यम सुखमात्र ने उगी किमोरीनाम की और
 लक्ष्मण मान्य करनी है जिसे वह पटिया आदमी मानता है। यही वह कि सीता भी
 यह बटकर उसके अह को ध्वस्त कर देनी है कि 'हम स्विया बहुत सह लेती है।'
 वस्तुतः यह स्थिति उगी समाज में सम्भव है अर्थात् स्वय दूगने की मरहता नहीं की
 जानी और मात्र अपनी प्रणया पमन्द की जानी है। कहना न होगा कि ऐसा समाज
 जिभूगत होता है और आधुनिक समाज का यही रूप है। और इसी घृष्टमूर्ति में
 हम कहानी का दाम्पत्य-प्रसंग एक आन्तरिक घटना, अनिष्टार (extravagance)
 और प्रसूदान की विधितियों में सम्गुप्त है और ये विधितियाँ ही आधुनिक जीवन
 की नियति बन गई हैं।

इस विद्वेषण में इतना स्पष्ट है कि 'एक पति के नोदम' का संसार बदला
 हुआ है। इसे ही मैंने विकसित यथार्थ की पहचान कहकर कहानी के माध्यम से
 यथार्थ की खोज है—खोज जो गहन प्रसंगोत्तना से सम्बन्धित है। यह भी कहना
 चाहूँगा कि सचाई की खोज एक धेष्टतर कला-शिल्प की खोज भी है। दोनों वस्तुतः
 एक ही हैं। जिस मानवीय समस्या को उठाया जाना है उसी के अनुरूप ही कला-
 शिल्प को होना चाहिए। महेन्द्र भत्ता ने इस शिल्प की खोज की चेष्टा की है और
 तक इसमें सफल भी हुए हैं।

कहानी उत्तम पुरुष के दृष्टिबिन्दु में बही गयी है। मैं समझता हूँ कि लेखक
 न समीपी, घनिष्ठ एव तात्कालिक जीवन को उठाते हुए जिस आन्तरिक कटुता
 वेदना को कहना चाहता है, उसके लिए उत्तम पुरुष के अतिरिक्त और कोई
 ही नहीं है। कहानी की अपनी प्रति में मैंने 'मैं' के स्थान पर 'वह' करके
 चाहता तो कहानी की अर्थगमिता ही खरित नहीं हुई, उसमें एक प्रकार की
 वमनीयता भी आने लगी। 'मैं' शब्दों में लिखने के कारण लेखक को विरक्त
 'वह' के माध्यम से विद्वमनीयता का आना कठिन है। वस्तुतः 'वह'
 स्वयं और काल की जो दूरी स्थापित हो जाती है, लेखक के लिए अनीय
 पर इसके साथ ही जिस यथार्थ को वह वाणी देना चाहता है, उसके लिए
 यता की भरपूर आवश्यकता है, इसके बिना सारा चित्रण आत्मरति-

मूलक और पूर्वाग्रहग्रस्त हो जायगा और नायक अपने लिए सहानुभूति की मांग करने लगेगा। महेन्द्र ने इस कठिनाई को निभाने के लिए 'टिप्पणियों' या 'नोट्स' का प्रयोग करना चाहा है। अपनी मन:स्थितियों का विश्लेषण करते हुए नायक बेलाग, वस्तुगत टिप्पणियाँ देना जाता है और इस प्रकार आत्मपरक विडम्बना से बचने की पूरी चेष्टा करता है, यानी कि आत्मपरक समीपी-बोध और वस्तुगत वास्तविकता इन दोनों को इस शिल्प के अन्दर एक साथ सम्हालने की तत्परता है। स्थान की सीमा होने के कारण टेक्स्चर की बुनावट के अन्य तथ्यों में न जाकर केवल इतना और कहना चाहेंगा कि यथार्थ तथा शिल्प के इस एकत्व से बनी कहानी का सम्पूर्ण रूपरूप कामेडी या ट्रेजेडी के ढाँचों से हटकर एक प्रकार की निचन कथा का हो गया है। एक तल्लीन या तिकनता कहानी में पतं-दर-पतं जमती जाती है और समन्वित प्रभाव इसी तीखेपन का होता है। जिस जीवन को वह नापसन्द करता है, उसे ही जीना भी पड़ता है—यह विवशता कहानी में एक तीखेपन को भर देती है। नायक कहीं भी अपने लिए सहानुभूति नहीं मांगता, यहाँ तक कि स्वयं भी सहानुभूति नहीं देता। नायक कमोबेश पीड़ित है, पर यह पीड़ा स्वयं उसकी अपनी विकृतियों की देन है, इसीलिए अनिवार्य भी। चरित्र की ये विकृतियाँ तो प्रशंसनीय हैं ही नहीं, उसमें प्रशंसायोग्य और भी कोई बिशिष्टता नहीं दीखती और इसीलिए दया या सहानुभूति को जन्म नहीं लेने देती। चूँकि ये कमियाँ स्वयं नायक को छोड़कर और किसी के लिए हानिकारक नहीं हैं, इसीलिए वे किसी प्रकार के गहन भय या भान्क को भी जन्म नहीं देती। अगर पाठक की अनुभूतियों का विकास का प्राक खींचा जाये तो प्राक की रेखा सहानुभूति से प्रारम्भ कर सहानुभूति की समाप्ति तक जायेगी और अन्तिम निर्णय यही होगा कि ठीक ही 'अफसोस, मोई हुई बाँह की तरह साय उठा।' पर यह निर्णय न दर्दमय है और न दयामय। कहानी में 'समुचित' का जो दर्दहीन उत्प्लवन है वही इसके कड़े प्रभाव को जन्म देता है।

इसके स्थान पर धर्मवीर भारती की कहानी 'यह मेरे लिए नहीं' एक अत्यन्त भावुक संसार का निर्माण करती है जिसमें दीनू का सारा रक्त कटे रहने के बावजूद जुड़े रहने की आकांक्षा का है। इसीलिए पुराने जीवन-मूल्य के प्रति विद्रोह की रोमांटिक मुद्रा अपनाते-अपनाते वह सहोद की मुद्रा अपना लेता है और बलिदान का यह भाव (यह मेरे लिए नहीं है, मैं भी अपने लिए नहीं हूँ) उसे जोड़ देता है, उसके अकेलेपन को समाप्त कर देता है। यहाँ न सामाजिक सस्थाओं का 'सम्पूर्ण इन्कार' है और न आन्तरिक त्रास की अनुभूति। यहाँ सब-कुछ स्वीकार किया जा सकता है और परिणामस्वरूप पुराना मूल्य हारकर भी जीत जाता है। इसीलिए कहानी 'जैसे उनके दिन फिरें वैसे सबके फिरें' के रोमांटिक कामेडी में नोट पर समाप्त होती है। लेखक को विश्वसनीयता साने के लिए समग्र दायोप्राफिक्चर

मूलक और पूर्वाग्रहग्रस्त हो जायगा और नायक अपने लिए सहानुभूति की मांग करने लगेगा। महेन्द्र ने इस कठिनाई को निभाने के लिए 'टिप्पणियों' या 'नोट्स' का प्रयोग करना चाहा है। अपनी मनःस्थितियों का विश्लेषण करते हुए नायक बेनाय, वस्तुगत टिप्पणियाँ देना जाता है और इस प्रकार आत्मपरक विडम्बना से बचने की पूरी चेष्टा करता है, यानी कि आत्मपरक समीची-बोध और वस्तुगत वास्तविकता इन दोनों को इस शिल्प के अन्दर एक साथ सम्हालने की तत्परता है। स्थान की सीमा होने के कारण टेक्स्चर की बुनावट के अन्य तथ्यों में न जाकर केवल इतना ओर कहना चाहूँगा कि यथार्थ तथा शिल्प के इस एकत्व से बनी कहानी का सम्पूर्ण रूपबन्ध कामेडी या ट्रेजेडी के ढाँचों से हटकर एक प्रकार की निवन कथा का हो गया है। एक तस्वीर या तिव्रता कहानी में पत-दर-पत जमती जाती है और समन्वित प्रभाव इसी तीखेपन का होता है। जिस जीवन को वह नापमन्द करता है, उसे ही जीना भी पड़ता है—यह विवशता कहानी में एक तीखेपन को भर देती है। नायक कहीं भी अपने लिए सहानुभूति नहीं माँगता, यहाँ तक कि स्वयं भी सहानुभूति नहीं देता। नायक कर्मोवेश पीड़ित है, पर यह पीड़ा स्वयं उसकी अपनी विवृतियों की देन है, इसीलिए अनिवार्य भी। चरित्र की ये विवृतियाँ तो प्रशंसनीय हैं ही नहीं, उसमें प्रशंसायोग्य और भी कोई विशिष्टता नहीं दीखती और इसीलिए दया या सहानुभूति को जन्म नहीं लेने देती। चूँकि ये कमियाँ स्वयं नायक को छोड़कर और किसी के लिए हानिकारक नहीं हैं, इसीलिए वे किसी प्रकार के गहन भय या धार्मिक को भी जन्म नहीं देती। अगर पाठक की अनुभूतियों के विकास का प्राज्ञ पीचा जाये तो प्राज्ञ की रेखा सहानुभूति से प्रारम्भ कर सहानुभूति की समाप्ति तक जायेगी और अन्तिम निर्णय यही होगा कि टीक ही 'अज्ञानोत्', शोई हुई बाँह की तरह माथ उठा।' पर यह निर्णय न दर्दभरा है और न दयामय। कहानी में 'समुच्चिन' का जो दर्दहीन उत्सव है वही इसके कड़े प्रभाव को जन्म देता है।

इसके स्थान पर घमंडीर भारती की कहानी 'यह मेरे लिए नहीं' एक अत्यन्त भावुक मनार का निर्माण करती है जिसमें दीनू का सारा छत्र बटे रहने के बावजूद जुड़े रहने की आकांक्षा का है। इसीलिए पुराने जीवन-मूल्य के प्रति बिद्रोह की रोमांटिक मुद्रा अपनाने-अपनाने वह लहीद की मुद्रा अपना लेता है और बलिदान का यह भाव (यह मेरे लिए नहीं है, मैं भी अपने लिए नहीं हूँ) उसे जोड़ देता है, उसके अकेलेपन को समाप्त कर देता है। यहाँ न सामाजिक संस्थाओं का 'सम्पूर्ण इन्कार' है और न आन्तरिक नाग की अनुभूति। यहाँ सब-कुछ स्वीकार किया जा सकता है और परिणामस्वरूप पुराना मूल्य हारकर भी जीन जाता है। इसीलिए कहानी 'जैसे उनके दिन फिरें जैसे सबके फिरें' के रोमांटिक कामेडी ने नोट पर समाप्त होती है। संसार को विश्वमनीयता माने के लिए तमाम बायोधाकित

नयी कहानी : मन्दर्भ और प्रह

दिष्टेय माने पड़ते हैं। रोमांग की चटनी बूझी हो जाती है; भाग को कवि-
मयी भाग करना होगा है। (यों इन दोनों कहानियों की भागमय मरणा को
मेकर अदिक विचार से बाग की जा सकती है।) बन्धुनः भागनी की कहानी मन्
'२० के जीवनकोष पर नहीं है और सब विचारों वाली रोचकता के बावजूद
हिमी गहन अर्थवान स्तर पर नहीं उभर पाती।

[नयी कहानियाँ : १४१२]

[३]

सर्वेक्षण और मूल्यांकन





राज का कुतुब सड़ा किया था, वह उन्हीं के आगे डह गया था...।' दूसरी ओर जिनकी चेतना ने यथार्थ के अपेक्षाकृत ठहरे हुए अर्थानु वैय और पारिवारिक रूप को ग्रहण किया और जिन्होंने उस वैयक्तिक अनुभव-तन् आधार पर संपर्यत जीवन की अभिव्यक्ति देनी चाही, उन्होंने भी वही अनु किया कि 'हमारे अन्दर और बाहर, आसपास की हवा में, हमारी मजबूतियों और कहकों में कही कुछ ऐसा है, जो गलत है...कि आसपास के बड़े-बड़े परिवर्तन के साथे में हमसोम निरन्तर पहले से छोटे और कमीने होते जा रहे हैं...कि हमारे अन्दर लगातार कुछ टूट रहा है। चाहते हैं कि उसे टूटने से बचा सकें, मगर न जाने क्या मजबूरी है कि केवल गवाह की तरह खड़े उन डहने की प्रक्रिया को घुप-घाप देख रहे हैं।'

इन जीवनगत, मूल्यगत संघर्षों—इसकी आन्तरिक और बाह्य दोनों तरह की चुनौतियों से, रचना के प्राणों से सड़ने का सत्य—यही है स्वतन्त्रता के बाद की 'नयी कहानी'। यही है उसका अपना अपूर्व व्यक्तित्व और निराला। रचना के घरातल से इस प्रक्रिया और युग-बोध की दो विभिन्न उपलब्धियाँ सामने आयी। पहला पक्ष जिनने व्यापक सामाजिकता को अपनी रचना-चेतना में ग्रहण किया, वह अपने उस यथार्थ, संपर्यत जीवन की ओर मुड़ा, जहाँ की जीवन-ओर से उसकी मूल चेतना बँधी थी। उसका गाँव, उसकी जन्म-भूमि, उसका कस्बा, उसका अंचल—जिनकी सामाजिक परिस्थितियों से उसका जीवन सम्बन्ध था। उसने अपने उसी जीवन को नयी उभरती हुई वास्तविकताओं को उसके पूरे परिवेश में ग्रहण किया। 'पान फूस', 'महुए का पेड़', 'राजा निरबसिया', 'दुमरी', 'शिवपी और जोंक', 'कोमीका घटवार' आदि संग्रह की प्रतिनिधि कहानियों की यही प्रेरणा-भूमि है। गड़ता, अमकनता, लोपण, अधकार से जीवन का संपर्क—और उनमें स्वस्थ, मानवीय संकेत। नैराश्य और मूनेपन में आत्मा और जीवनमूल्य का गूँथ। अपने जिये हुए, अनुभव किये हुए जीवन और समाज में जहाँ कहीं भी, जिन स्तर पर भी, जो कुछ, जितना मूल्यवान है, विज्ञानोन्मुख है, अभिव्यक्त है, उसे उगते सूखे परिवेश के भीतर से पकड़ना और उसे जिन्दगी के व्यापक सन्दर्भ में देना। दूसरी ओर जो अनुभव-संग्रह के कहानीकार थे, वे अपनी रचना के चरण में अपने जीवन-सन्दर्भों में इसी संघर्ष की जमीनियों को व्यक्ति की आन्तरिकता के (यद्यपि इसकी कहानियों का मूल विषय स्वभावतः यही था) की अभिव्यक्ति के साथ व्यक्तित्व के यथार्थ को उसकी सामाजिक परिस्थिति में, रिक्तता में पराजित करने वाली रचना की—ऐसी रचना जिनकी कहानियाँ अनुभव-संग्रह में ही नहीं किन्तु जो निरक्षर ही सामान्यतः विचारधारा

में थी। 'नये बादल', 'परिन्दे', 'जहाँ लक्ष्मी कंद है' और 'बादलों के घेरे' कहानी-संग्रहों तथा कहानी की प्राणभूमि यही है। पर 'इस बीच एक बड़े दुर्भाग्य की बात यह रही है कि पहले पक्ष के कहानीकार ने दूसरे पक्ष के कहानीकार को, उसकी विचारधारा और उसकी रचना-प्रक्रिया को ध्यान में रखकर उसे पलायनवादी कहा है, और दूसरे ने पहले को उससे भी जबरदस्त शब्दों में पलायनवादी कहा है। हिन्दी की इस बिरासत को इन दोनों ने नहीं छोड़ा है। यह सड़ाई अभी भी किसी-न-किसी स्तर से खूब गम्भीर है। और इसमें वे तत्त्व मौजूद हैं जो अक्सर रचनाकार को उसकी भूमिका से नीचे उतारकर उसे विषुद्ध कलागत संघर्ष में नीचे खींच ले जाते हैं। पिछले दिनों ग्राम-कथा बनाम शहरी-कथा के बीच जो तनातनी थी और है—वह इसी का परिचायक है। ग्राम-कथा और शहर-कथा, कहानी का कभी कोई प्रकार नहीं हो सकता। जीवन तो वही एक है। संघर्ष की चुनौतियाँ भी वही हैं—सन्दर्भ और संकुलता की स्थिति में चाहे जितना अन्तर हो। इसलिए दोनों का 'बिग' कभी नहीं घम सकता। धार्मिक लोक-जीवन की वास्तविकता और उस जीवन का 'क्राइसिस' तो अपनी आदिम प्रकृति के साथ है।

आगे की स्थिति इस युग-बोध के सन्दर्भ में बड़ी विविध हुई। जैसे कि इस व्यापक संघर्ष में वही अन्धकार ही जीतने लगा। दोनों पक्षों की चेतना युग की 'क्राइसिस' का सामना करती हुई उस यथार्थ वर्द, अन्धकार और पाव से लड़ने-जूमने के बजाय उसे अपने माथे से ओढ़ने लगी। पहले ने कहा कि चूंकि मुझे यहाँ भेंघेरा हर सण गहरा होता दिखायी पड़ता है, इसलिए कहता हूँ कि जो मार्गदर्शी हैं, वे असह्य का प्रचार कर रहे हैं। उनकी सत्य की पहचान मिट गयी है।' और यह कहानीकार आज सिर्फ यही अनुभव करता है कि 'यह सशय और अविश्वास का काल है।' दूसरी ओर अनुभव-तन्त्र का वह कहानीकार कहता है कि 'सवालियों की नोक पर अपने को टांग दे तो लगता है कि सिवाय अकर्म होने के उसमें और कुछ हासिल नहीं है।' 'माही' संग्रह की सारी-की-सारी कहानियाँ, 'छोटे-छोटे ताज महल' संग्रह की हर कहानी, 'एक और जिन्दगी' संग्रह की 'बस-स्टैंड की एक रात', 'बारिस', 'आदमी और दीवार', 'जीनिंग्स' और अभी धर्मयुग में प्रकाशित 'कौलाद-का आकाश'—ये सारी कहानियाँ क्या हैं? यह ठीक है कि अन्धकार है। यह सत्य है कि वह घना भी होता आ रहा है। यह यथार्थ है कि योजना और निर्माण की सतह के नीचे से इन्सान का जो रूप सामने आया है, वह बहुत ही विवृत है; किन्तु यह यथार्थ-अन्वेषण तो राजनीतिक पार्टियों के नेताओं के भी पास है। 'बिन्दू' तो आज सबसे ज्यादा संशय और सारे तथ्यों तथा आँकड़ों के साथ इस घिनीने और ह्यागोमुख यथार्थ को हमारे सामने रखता है। फिर वह रचनाकार कहीं ? म कहाँ है ?

मुझे लगता है कि कुछ खुद रचनाकार के ही व्यक्तित्व में बेहद गलत होने

मना है। उसकी बेतना में कुछ कहीं कुछ बहुत ही मूल्यवान्, रचना की प्राण-भूमि में ही कुछ दूरने और डरने लगा है। और वह 'मनुष्य-उद्धार' भाव में सदा उस डरने की प्रक्रिया को चलावा देता रहा है।

कहानीकार की बेतना को, इस दुग की 'कान्ति' का मानना करने में एक दिग और भी विविध हुई है। जो सामाजिक बेतना का प्रतिनिधि कहानीकार है वह भी उसी अनुभव-जगत् की ओर मुड़ रहा है। और वह जैसे समाज की नयी उमरनी हुई सामाजिकताओं और जीवन के नये मन्दर्मे की नवान व्यक्ति की दुगडा, हीन-मन्य, उगरी दमिज सामनाओं, अमुका आकांक्षाओं की अवचेतना मीन में उतरकर कर रहा है। और वह वहीं के अपने अन्तर में हमें बुझा रहा है कि 'आइये, अहिंसा और संशय में बुझाये प्रश्नों के एक-ते-एक अन्तर में मारे, जिनमें 'काश और अन्धकार का भिन्न प्रतिमान तेजों में एक होना या रहा है।' इस मन्दर्मे में दूसरी ओर जो अनुभव-जगत् कहानीकार है, वह अपनी सम्पूर्णानियों में व्यक्ति और परिवार के यथार्थ सपनों की समाज के व्यापक परिवेश में मने की ओर मुड़ रहा है। और उसकी ये कहानियाँ जिनका विषय व्यक्ति का तापन, हताशा और कष्टज्ञान है—फिर भी जो मने हेतु और अपने सविश्व रोमें, अर्थात् अपनी आन्तरिक उपलब्धियों में, पूर्वतः स्वस्थ हैं, जीवनके प्रति नूँ सवेद और संशय के प्रति आत्मसाक्षि जगाने वाली हैं। 'मुहावरे', 'आइये', 'मिस्त्री मरजाती' तथा 'मिस्त्री मरजाती' कहानियाँ अपने क्षेत्र की परम मानवीय रचनाएँ हैं।

प्रश्न है कि 'पानफूल' और 'महुए का पेड़' के सत्य और जागरूक कहानी-उत्पत्ति संघर्षमयी सार्थक सामाजिक बेतना को क्या हुआ? कहीं ऐसा तो 'तामू' और 'सार्थ' की कितारों द्वारा प्राप्त आधुनिकता के मोह ने तो उसे 'या ऐसा तो नहीं हुआ कि लोक-ग्राम-जीवन की यथार्थ सामाजिकता की बेतना में जीना उसे हेय लगा और जिससे बटकर इस तपाकविज में रहना उसके लिए अधिक सम्मानजनक और मूल्यवान् तथा? यकार खोजने की यह भाषा, संशय और अविरास में बुझाये प्रश्नों में भारने का बिम्ब, रूपक और क्या है?

इस सारी वैचारिक बेतना के मूस में सायद उसी 'नये' ('नियु') न कार्यरत है। चूँकि सब-का-सब नया है—बितकुल परम्परा-भुक्तकारी! नये इनसान को सिर्फ उसके यथार्थ और वर्तमान के ही नया है? वही जोगत पन्द्रह-सोलह वर्षों में पश्चिम के बाजार की फिल्मों और राजधानी के जीवन के बीच से देखा है। देखा-में आधुनिक रहना है और इसतरह यह आधुनिकता क्या है?

अकेलापन, वही हताशा, वही 'एंगोयषमेन', वही 'बीटनिक'। तभी तो आज सट्टा लगा कि मनुष्य 'छोटा' और 'कमीना' होना आ रहा है। 'ब्रह्म' के क प्रेमचन्द, 'हृदय का दुकड़ा' के लेखक यशपाल, 'पुरुष का भाग्य' के लेखक 'म' और 'दुष्कर्मों' के लेखक इलाचन्द्र जोशी को भी विग मनुष्य को छोटा और होना कहने की हिम्मत न हुई, उने हथके कहा। क्योंकि हमने मनुष्य को पहली : उसकी परम्परा, धर्म, दर्शन, संस्कृति से 'उखाड़कर' नये युगबोध और नयाय हितके नाम पर उने बिलकुल अकेला और गंवा करके देला। अतः, नये और धुनिक। बलुनः परिपक्व की आधुनिकता और हमारी उभरती हुई आधुनिकता बहुत बड़ा अन्तर है। ओ इस मूलगत भेद को नही समझता वह अपनी सारी पमा, सामाजिक चेतना के बावजूद अपने रचनाकार की हत्या करता है और तब को बहुत बड़ी अति पहुँचाता है। 'नयी कविता' और 'नयी कहानी' के क्षेत्र ऐसी किन्ती प्रतिभाएँ बमर्फी और छट बिलुप्त हो गयीं। और आज बिजने सिद्ध रचनाकार इस कगार पर खड़े हैं, यह किन्ता कदम है ! बलुनः किसी उ, समाज की आधुनिकता वही की जीवन-चेतना सापेक्ष सार है—और इसे ही पा सकता है जो वहाँ के नयाय जीवन के साथ-ही-न्याय वहाँ के श्रेष्ठ मानवीय 'दर्श' और मूल्यों में भी श्रिया हो। और जिसकी चेतना में यह न्यायबुद्धि हो, ंट हो कि मनुष्य केवल नयाय ही नहीं है, इसके आगे वह सार्वत्रिक है और अत वह रचनाकार है और इस तरह वह अपने जीवन-अस्तित्व के संघर्ष में विजयी ।

अपने अस्तित्वगत जीवन के दुःख, नैराश्य और अकेलेपन के ही बीच से अर्थात् १ मूलवहीन परिप्रेक्ष्य में रचनाकार अत पूरे मनुष्य को देखने लगता है तो वह पा और जीवन दोनों के प्रति अपराध करता है। क्या इसी सत्य का यह कारण फल है कि पिछले दशक में अविवांश नये कहानीकार वास्तविकता और संपर्क के पैदायक पक्ष को उभारने की जगह निषेधात्मक पक्ष को ही उजागर करते रहे और कहानी-रचना की अपेक्षा वे अपनी पिछपी पीढ़ी के प्रतिनिधि कहानीकारों । कठोर आलोचना और निमंम टिप्पणी करते रहे हैं ? क्या इसी का यह कारण व मही है कि उदीयमान कहानीकारों की ओ मयी पीछ इधर उन रही है वह किस पानक ढंग से 'एन्टी स्टोरी' के असामाजिक तत्वों के साथ हमारे सामने आ रही ? बलुनः रचनाकार का सहज धरातल वह है जहाँ वह अपने व्यक्तित्वगत जीवन । हताशा और निमंम पराजय के भीतर से ऊपर उठकर 'उस' महत् चेतना और उभाव में उभरता है जहाँ वह सम्पूर्ण मनुष्य और समाज से अपने हेतु भाव का दृढ सम्बन्ध अनुभव करता है। और तब निमका यह विश्वास बनाता है कि मैं पने पूरे समाज के अस्तित्वों के प्रतिक्षण सहयोग और उनमें सम्पूर्ण आत्मा के ता एक सग भी नहीं जी सकता ।

स्वातन्त्र्योत्तर हिन्दी-कहानी की शिल्पगत उपलब्धियाँ यों अनेक हैं। उतनी विविध नहीं जितनी कि जैनेन्द्र, अजय, यशपाल और इत्यादि-कात हैं। इसका एक निश्चित कारण यह है कि उस काल ने अपनी पूरी जागरूकता और कला-कोशिस के साथ शिल्प के सफल प्रयोगों में अपना पूरा ध्यान दिया था। हम आज चाहे जितना अपने को उस शिल्पगत परम्परा और विरासत से मुक्त नहें, पर यह सत्य है कि नयी कहानी जो अपने विचारगत-वस्तुगत तथ्यों में स्वतन्त्र वेग से आज के पूरे साहित्य पर छा गयी, उसका एक व्यावहारिक रहस्य यह है कि उने शिल्प की एक यशस्वीमती विरासत अपनी पिछली पीढ़ी से सहज ही मिली थी। इस भूमिका के बाद हमें अपनी शिल्पगत उपलब्धियों को देराना होना। वस्तुतः पिछली पीढ़ी की तरह इस नयी कहानी का आधार...

हैं। इसका एक निश्चित कारण यह है कि उस काल ने अपनी पूरी जागरूकता और कला-कौशल के साथ शिल्प के सफल प्रयोगों में अपना पूरा ध्यान दिया था। हम आज चाहे जितना अपने को उस शिल्पगत परम्परा और विरासत से मुक्त कहें, पर यह सत्य है कि नयी कहानी जो अपने विचारगत-वस्तुगत तथ्यों में इतने प्रबल वेग से आज के पूरे साहित्य पर छा गयी, उसका एक व्यावहारिक रहस्य यह था कि उसे शिल्प की एक बेदासीमती विरासत अपनी पिछली पीढ़ी से सहज ही प्राप्त थी। इस भूमिका के बाद हमें अपनी शिल्पगत उपलब्धियों को देराना होगा। वस्तुतः पिछली पीढ़ी की तरह इस नयी कहानी का भावह उस शिल्प पर था ही नहीं। सारा आग्रह था जीवन पर। इस तरह उसकी अभिव्यक्ति में शिल्प उसके अनुरूप सहज ही जैसे स्वयं निमित्त होने लगा। अर्थात् शिल्प और जीवन की चेतना की अभिव्यक्ति दोनों जैसे पूरी कहानी के हेतु के कार्य-कारण बन गये। शिल्प पिछली पीढ़ी की कतिपय कहानियों में कृत्रिम और ओझा हुआ लगता वह यहाँ पहुँचकर सहज बन गया। इसके आगे यह भी सत्य है कि पिछले अनेक प-रूपों और रुढ़ ढाँचों को हमने तोड़कर सबंधा एक नये शिल्प-स्तर पर न को अपनी असीमता, वास्तविकता और विविधता में अभिव्यक्त होने का ही व्यापक धौन दिया। किन्तु यह वही कार्य है, जो हर नयी जागरूक पीढ़ी से करती आयी है। वही कार्य प्रेमचन्द और प्रसाद-भुष ने किया। फिर इस शिल्प-उपलब्धि में एक कलात्मक

गो इस गिरफ्त-उपलब्धि में एक कलागत स्वातन्त्र्य का भाव हमने अभि-
नित किया—यह एक मुक्त कान है। अर्थात् कहानी हम आज किसी तरह से भी गिर-
फ्त करने हैं—पुरी है वही जीवनगत तबेदना, उसकी रचनायन योग। हमका एक
मुक्त कान यह हुआ कि कहानी एक इनर कला के भाव कपो के तारों से पुन-
रुत्पन्न एक मिथित गिरफ्त का उदय हुआ। 'रसप्रिया', 'एक और चित्रण', 'एक
मजदूर मकड़ी की कहानी', 'परिन्दे', 'दूध और दवा', 'सावित्री मजदूर को' और
'एक और कहानी' में मनीष, बिप, कविता, जादूरी, देखावि-
त, माहेनिष्ठा के विभिन्न शरों का विनाश आज की कहानी की शिष्टेय ज-
न है। और मैं समझता हूँ, हर उत्तम कहानी की यह अनिवार्य विशेषता है
जिस की कल्पित कहानियों में हम तत्त्व का प्रयोग बहुत ही व्यापक और बहुत

स्तरों पर हुआ है। किन्तु यह सत्य केवल उन्हीं कहानियों में उपलब्धि बनकर आया है जो लेखक के गहन जीवनबोध, उसकी अर्थबान् भाषा और पूरे परिवेश के भीतर उमकी दृष्टि की निजता और पूरे यथार्थ की पकड़ के साथ रचित है।

इसी सन्दर्भ में यथार्थ के खण्ड के नये-नये पहलुओं को उभारने और उसके अन्दर जीवन की छोटी-छोटी अनुभूतियों के चित्रण की बात आती है। परन्तु आज की अधिकांश कहानियों में इसकी कलात्मक अन्विष्टि नहीं हो पाती। इसका मुख्य कारण है लेखक की अनुभव की निजता और इससे भी ऊपर उसमें किसी बड़ी आस्था और जोखनपत विश्वास का अभाव। किन्तु 'एक और हिन्दगी', 'हुस्ना बीबी', 'दूध और दवा', 'परिन्दे', 'कर्मनाशा की हार', 'डिप्टी-नलकटरी', 'सावित्री सम्बर घो' और 'सीत' आदि कहानियों में इस कलात्मकता की परम सफलता देखी जा सकती है। मेरा विश्वास है इसकी सफलता कहानी में अतिरिक्त गति ही नहीं देती, वरन् इससे कहानी में अनुभूति की प्रसरता और ऊपर में बिखरी दिवसी हुई कथा—स्थितियों को हेतु के ज्योति उजागर करने की सहज क्षमता प्रदान करती है।

✓ गिरफ्त के भीतर वस्तु-योजना की बात आज की कहानी का मुख्य विषय है। निदधय ही इसकी योजना, भावुकता, काल्पनिकता से दूर जीवन की बहुमुखी 'जाइसित' के भीतर से हुई है। यह वस्तु, इस सन्दर्भ में कही मात्र 'ऐक्यवीर्य' के रूप में पूरी-की-पूरी कहानी में पिरोयी रहती है, कही यह कथास्थितियों की प्रणिपा में उसके भीतर से रचित होती है, कही बिल्कुल परम्परागत कहानी की ही तरह इसकी अभिव्यक्ति होती है।

कथा-वस्तु के प्रसंग में कहानी की सूक्ष्मकता की दृष्टि में अनेक सफल प्रयोग हैं। सबकुछ पृष्ठभूमि में घट चुका है, बीत चुका है। कहानीकार बिल्कुल एक साधारण-सी बात, घटना, नायक और लचीला-सा प्रसंग छेड़कर वर्तमान और बीते हुए दण और अवाध काल को एक में रंगता हुआ चला जाता है। बीच-बीच में कथा का सूत्र बेवजह वहीं-वही इस तरह झँकता चलता है जैसे बादलों के बीच कभी चाँद-मूरज दिख जाता है और कहानी में नहीं बल्कि वही हमारे मानस में कहानी का सम्पूर्ण सूत्र जुड़ जाता है। 'पटाघात', 'एक और हिन्दगी' में शिल्प के स्तर से इसकी एक अद्भुत छवि है।

साधारण जीवन के साधारण समझन से विचार की अनुप्राण यह एक अन्य उपलब्धि है। इस प्रसंग में एक बहुत बड़ी 'जाइसित' के साथ उत्पन्न कर रहे हैं जो न जाने कहाँ की वस्तु, आज हिन्दी-कहानी में सा रहे हैं और महत् अरनी छिद्ररी, उधार ली हुई आधुनिकता के प्रश्न में इस मूलभूत और सहज आधार को ही भ्रष्ट करना चाहते हैं।

८ भाषा और अभिव्यक्ति की प्रभावोत्पादकता इसका अन्य मूल्यवान् सत्य है।

भावुक, रोमांटिक, काव्यमय, साक्षात्कार गद्य तो हमारी विरासत थी ही, पर आ की कहानी ने अपनी भाषा की अभिव्यक्ति को अपूर्व ढंग से बढ़ाया है। छंटा अनगढ़ गद्य, विशेषणों से भुक्त और इसके उपयोग में खबरेस्त संयम—यह बहुत बड़ी बात पैदा हुई है हिन्दी-गद्य में, इस नयी कहानी के माध्यम में।

स्वतन्त्रता के बाद की हिन्दी-कहानी ने विचार, चित्र और वस्तु आदि का एक स्तरों से बहुत ही मूल्यवान् उपलब्धियाँ की हैं। नये संदर्भ, नये प्रयोग—य इन सबसे महत् सत्य है वही जीवन, और उसके प्रति रचनाकार की अपनी दृष्टि जिसके अभाव में वह मात्र अपनी ही रची हुई छत्रियों में प्रसन्न होता है और अपने को वास्तविकता, अति आधुनिक और आचार्य सिद्ध करने का मोह उसे वास्तविक रचना की मर्यादा से, उसकी अबाध प्रयोगशीलता से नीचे उतार लेता है। और उस स्थिति में फिर वही रचना-शक्तियाँ उभरकर साहित्य की इस महत्वपूर्ण विधा पर छा जाती हैं जिनसे, साहित्य और समाज, दोनों की ही बहुत बड़ी क्षति होती है।

[बालोदय : १९६४]

परम्परा का नया मोड़ : रोमांटिक यथार्थ

अवधनिहि

ये कहानियों की नयी प्रवृत्तियों के लिए मोटे तौर पर सन् '५० के आसपास का समय निर्धारित किया जा सकता है। इस मिससिव मे दिवप्रसादनिह की कहानी 'दादी माँ' जो '५१ के प्रतीक में छापी थी, दृष्टिग है। इस कहानी ने लोगों का ध्यान अपनी ओर आकृष्ट किया। मेरा खयाल है कि इस तरह की कहानियाँ में गाँव की मिट्टी की जो सोंधी गंध थी, वह छात्रों से भरी हुई तथा पर्याप्त आकर्षक थी। फिर तो गाँव के अनेक विषयों को लेकर लिखी जाने वाली कहानियों की एक आद आ गई।

बाहे दिवप्रसादनिह की 'दादी माँ' हो अबदा मार्कण्डेय की 'गुलरा ■ बाबा', समी की परिणति आदर्शवादी है। ये प्रेमचन्द की परम्परा में पड़ती हैं फिर भी उनसे भिन्न हैं। इस भिन्नता के दो कारण हैं : एक तो यह कि किन्हीं अंशों में ये भोले हुए जीवन की अभिव्यक्तियाँ हैं; दूसरा यह कि गाँव इनके पहले अपने स्व-रंग की पूर्णता के साथ चित्रित नहीं हुआ था। पर दादा, दादी, बाबा, माई के माध्यम से व्यगोन्मुखी आदर्शों की प्रतिष्ठा का प्रयास उनके रोमांटिक दृष्टिकोण का परिणामक है। गाँव की गूरी मेडिंग यथार्थ है पर उसे देखने का परिप्रेक्ष्य रोमांटिक है। प्रेमचन्द आदर्शवादी अवस्था में पर रोमांटिक नहीं थे। गाँव के प्रति इनका लगाव उन्हें बहुत कुछ मोहक बना देता है।

मार्कण्डेय ने इस वातावरण में उन प्रवृत्तियों को भी चित्रित किया है जो 'कल्याण मग' और 'महल का पेड़' हृदय लेने के लिए सजेष्ठ है। दिवप्रसादनिह की दृष्टि परिवार के भीतर के अन्तर्द्विषय सम्बन्धों को धोर विदेग रही है। वे 'बीब की दीवार' तोड़ने के लिए बराबर प्रयत्नशील हैं। इस दीवार के कारण उन्हें सम्बन्धगत अस्तिमाओं को पचाने में अधिक शक्ति रहता पड़ा है। 'बीबीकरण', 'मायामुग' में यह दीवार टूट जाती है। पर 'मेरा पीतल बालों न होने' में यह 'टूट-टूटकर बनती रहती है।

इस रोमांटिक यथार्थ का चरबीका रंग 'रेलू' की कहानियों में मूढ दिखायी देता है। वे आदिम सम-क्यों के बचावार् हैं। 'गाँव की पूज माटी', 'अँदल की चुर'.

'बैंगनों की पटियाँ', 'धान की झुकी हुई बानियाँ', 'गमकता चावल', 'गौने की गाड़ी' की कड़वा तेज और सड़वा-मिन्दूर-मिश्रित गंध, मेला-ठेला, भ्रमकला गीत, हँसी-ठिठोनी, गुदगुदानी पीठ, गुनगुनदार मुस्कान आदि के वर्णन में गाँव ही नहीं, पूरा अथवा उभरा आना है। वे अनेक औचनिक बहते जा सकते हैं। इसके लिए 'लान पान की बेगम' और 'तीनरी कमर' विशेष द्रष्टव्य है। ये अपेक्षाकृत कहीं ज्यादा रोमांटिक हैं — 'तीनरी कमर' तो नवसिन्धु में घटनाओं, वर्णन-विवरण में रोमांटिक है। इनकी आधुनिकता नहीं छूनी। फिर भी ये निबिबाद रूप में थोड़ा कहानियाँ मानी गयी हैं।

इससे एक सवाल उठता है कि आधुनिकता से अछूनी रहकर सामाजिक या गाँव के वातावरण में उगती हुई कहानियाँ भी क्या अच्छी कहानियाँ हो सकती हैं? चरित्र के माध्यम से तो बहुत-कुछ कहा जा सकता है। लेकिन इन कहानियों की विशेषताएँ कहीं और हैं। कोई भी कहानी गाँव, कच्चे या काँफे में सम्बद्ध होने के कारण अच्छी या बुरी नहीं होती। अच्छी होती है जीवन-सम्बन्धी दृष्टिकोण की मफ़त अभिव्यक्ति के कारण। रेणु की 'तीनरी कमर' में चरित्र माध्यम है जो आदिम रम-गंधों को उभारता है। यदि इसमें भी चरित्र को किसी आदर्शवादी परिणति पर पहुँचा दिया जाता तो कहानी की मौन हो जाती।

इस प्रकार की कहानियों में आज के युग का सक्रमण (क्राइसिस) नहीं आँका जा सकता। उस स्थिति, उस वातावरण में न यह संकट है और न उसका बोध। अतः उनमें आधुनिक मकट के बोध को चित्रित करना, आरोपित सत्य होगा, अनुमानित सत्य नहीं। चरित्र-चित्रण के माध्यम से भी युगीन संकट अपनी पेचीदा-गियों में अभिव्यक्ति नहीं पा सकता जबतक वह 'पैरेकुल' के पास न पहुँच सके, यह मेरा अनुमान है, निर्णय नहीं।

मार्कण्डेय की चर्चित कहानी 'हसा जाई अकेला' रोमांटिक यथार्थ को ही अभिव्यक्त करती है। यह गाँव के शब्दों, मुहावरों में वातावरण को जीवंत बनाती है। यह जीवन 'ट्रेजेडी' है, यह ट्रेजिक तनाव या टेंशन को नहीं उभारती। शिव-प्रसादसिंह की ओ कहानियाँ सर्वश्रेष्ठ मानी जा सकती हैं 'ट्रेजिक टेंशन' के हलकें-सीखे दर्द से अनुप्राणित हैं। उदाहरण के लिए 'नन्हों', 'आरपार की माला' और 'विन्दा महाराज' को लिया जा सकता है। 'नन्हों' में आस्था है, टेंशन है, तीखा दर्द है। 'आरपार की माला' में विवशता, हार, लाचारी का अनिश्चय मर्मस्पर्शी चित्रण है। इसमें 'टेंशन' नहीं है, आस्था का कोई मुखर स्वर नहीं है। फिर भी समूची कहानी उस व्यवस्था के प्रति एक तीखा विरोध उत्पन्न करती है जो अपने जवड़े में लहलहाती मासूम जिन्दगी को जिंदा निगल जाती है। इन कहानियों में लेखक का परिप्रेक्ष्य बदला हुआ है। प्रकृति की दृष्टि से ये कहानियाँ रोमांटिक यथार्थ और युगीन सक्रमण की कहानियों की कड़ियाँ मानी जा सकती हैं। 'विन्दा

महाराज' अपने परिवेश के वातव्युद भी उसी सब कहानियों से असंग है। यह अपनी अछूनी चीज के कारण महत्वपूर्ण नहीं है, बल्कि इसका महत्व इस प्रश्न के उठाने में है कि मानवीय सृष्टि में इन जीवों का स्थान कहाँ है।

परम्परा के इस मोड़-पथ पर ही रागेय राघव, भीष्म साहनी, दोस्तर जोशी, अमरकान्त, कृष्णा सोबनी, ममता अग्रवाल, श्रीमती विजय चौहान, ओंकारनाथ श्रीवास्तव, दीनेश मटियानी, मधुकर गगाधर, शानी वषेरह-वर्गैरह आते हैं। दूसरे शब्दों में ये प्रेमचन्द की परपरा को आगे बढ़ानेवाले कथाकार हैं। इनमें दोस्तर और अमरकान्त में रोमांस की कभी पायी जाती है। 'कोमी का घटवार' रोमांटिक स्थानों से रिवन न होती हुई भी अधिक यथार्थ है। अमरकान्त की 'टिप्पटी-ननकटरी' तो एक न्यूरोटिक पात्र की कहानी है। 'खिन्दगी और जोंक' उम सरह के प्रभावों से मुक्त होकर आधुनिकता के बोध को अगानी है। पर इस कहानी की अपवाद सम-भना चाहिए। रागेय राघव की कहानी 'गदल' अपने यथार्थवादी धातावरण, भास्या, नये मूल्यों के कारण काफी दूर तक स्थाप्य है पर उसका अर्थ 'मिलोड्रुमे-टिक' हो गया है।

युगीन संक्रमण की मन:स्थितियाँ—जिदगी का अर्थ

विद्यमान महायुद्ध के पदचान् ओ घन स्थिति पैदा हुई उसमें सबेदनशील व्यक्ति मूलतः दुःखवादी हो उठा। ज्ञान-विज्ञान और धार्मिक प्रगति ने एक ओर पुराने मूल्यों की विघटित किया तो दूसरी ओर नये मूल्यों की सृष्टि नहीं की। राजनी-निक दलिनियों, सोव्यती नीतिनानाओं और व्यावसायिकता ने समुप्य की स्वतन्त्रता को अपहृत कर उसे अनेक प्रकार के मन्त्र-मन्त्रों का जड़ अंग बना दिया। सबे-दनशील व्यक्ति समाज में टूटकर बेगाना और अजनबी हो गया। आज वह गहरी बेदना और अकेलेपन के एहसास के बीच अन्कर जी रहा है। अधिक अग्रदा हीमा कि यह कहा जाए कि वह जीकर मर रहा है।

एक ओर तो तेवर तिगी जाने वाली कहानियाँ युगीन संक्रमण के बोध की कहानियाँ हैं। इनमें अँकने वाला जीवन जीवन की 'ट्रेजरी' नहीं है, बल्कि 'ट्रेजिक' जीवन है। यह समाज का बोध नहीं, बल्कि व्यक्ति का बोध है। ये 'ट्रेजिक विजन' और ट्रेजिक-मनाव (टेंशन) की कहानियाँ हैं।

इसका गरी विरलेपन करने के लिए एक ही चीज पर दिनों दी बार लगकों की कहानियों को देगा जा सकता है। देश के विभाजन से उत्पन्न संक्रान्ति को तेवर अनेक, चन्द्रगुण विज्ञानकार, अरक और मोहन रागेय ने कहानियाँ दिनी हैं। अनेक के 'दरणादी' मगह की मुग्गी और चारुंनों पर दिनी कहानियों का उत्प्रेष हो चुका है। विज्ञानकार की 'एक और हिन्दुस्तानी का जन्म हुआ' एक आगन्त-प्रगता दरणादिनी की कहानी है ओ मन्कर भी पात्रों के दर्द की अति

छूती और उसके पति के आँसुओं से पाठक तनिक भी नहीं भीगता। अरक्त की 'टैबुल सैंड' एक आदर्शवादी कहानी है, रोमांटिक भावुकता से पूर्ण। इनके समानान्तर मोहन राकेश की कहानी 'मलवे का मालिक' रखकर देखने से स्पष्ट हो जायगा कि उपर्युक्त कहानियों में जीवन की 'ट्रेजेडी' अभिव्यक्त हुई है तो इस कहानी में ट्रेजिक जीवन। प्रथम तीन लेखकों ने बाह्य दर्द को चित्रित किया है तो चौथे ने भीतरी दर्द को। राकेश ने अलगाव और अजनबीपन के भीतर से कोमल मानवीय सम्बन्धों को भी उभारा है। और मलवा?—बहसोपन की चरम परिणति—पागलपन की उपलब्धियों का जीवनत प्रतीक। पर मलवे का मालिकाना हक किसका है? रखे पहलवान का या गुरति हुए कुत्ते का? कहना न होगा कि उसका असली मालिक कुत्ता ही है। मलवा कहानी की थीम भी है और उसका प्रतीक भी। किन्तु 'टैबुल सैंड' प्रतीक का सेबुल बनकर रह गया है।

राकेश की ही दूसरी कहानी है—'एक और जिन्दगी' जो आज के ट्रेजिक तनाव को पूरी गहराई में आँकती है। मनुष्य न तो छूटी हुई जिन्दगी को छोड़ पाता है और न खुनी हुई जिन्दगी को अपना सकता है। दोनों ओर खींचा जाकर वह क्षत-विक्षत हो जाता है। इसमें तनाव की स्थिति (सिथुएशन) का संकेत नहीं है, बल्कि यह कहानी के भीतर में ही गवेषित हो जाती है जब कि पूर्ववर्ती पीढ़ी के कथाकार स्थिति स्पष्ट करने की ज्यादा कोशिश करते हैं। लेकिन जब वे इसी टूटन, छोड़ने-भकड़ने की दुविधा को लेकर 'मिम पास' लिखते हैं तो अपनी सारी दुनावट के बावजूद कहानी भी पास के व्यक्ति के अनुभव मोटी रह जाती है।

आधुनिकता को, उसकी चीज और डेरर को, निमंल वर्मा ने अपनी कहानियों में भवैशाहृत व्यापक फलक पर चित्रित किया है। उसको व्यापकता और समन्वय में दर्शन करने के फलस्वरूप कहानियों का परिघाटीघस्त (कॉन्वैरसन) पैटर्न अत्यंत बढन जाता है। यहाँ पर कहानियों में एक केन्द्रीय भावभूमि की तलाश करने वाले आलोचकों को निराशा होगी। 'सम्बन्ध की एक रात' में केवल 'मीचिंग' और रणभेद को देखना उस केन्द्रीय भावभूमि को सोचना होना जो वही उस का नहीं है। यह आधुनिक युग की विवशता, डार, लाचाही और चीज को अधि-उपलब्ध करनी है।

कटिनार्ड यह है कि निमंल की कहानियों के 'टेक्स्ट' को समझने के लिए 'कन्टेक्स्ट' का समझना आवश्यक हो जाता है। इसमें परस्परानुमोदित जटिल कथा-संयोजन (प्लॉट) नहीं है, विचार या आश्चर्या को, जीवनावुभूति को नया अनुभव देने का प्रयास नहीं है, आकर्षक आरम्भ और समाप्तिपूर्ण समापन नहीं है। इसमें जीवन की आन्तरिक मय को बाँधने की कोशिश की गई है, रूप का स्थापन बनापन (रिजेंशन) ने संनिधा। इनका तन्त्र अलगाव-मय प्रकाश-धुनों (कन्टीनन कर्मिग) का तन्त्र है।

‘संदन की एक रात’ में जीवन की अनिश्चितता, घुटन, चीख, व्यर्थता, भेद-भाव, बेगानापन आदि को अनेक सूत्रों में पिरोया गया है। कोई एक व्यक्ति ही ‘राटर’ नहीं है, बल्कि सभी लोग उस कुण्डली-चक्र में फँसे हुए हैं, सभी ब्लडी बास्टर्ड हैं। वह जिन्दगी के छोटे टुकड़ों का स्नैप लेता है, अनेकानेक दृश्यों के अनुभूत सन्ध्यों को एकत्र करता है, जिनमें से कुछ का अपना महत्त्व है और कुछ प्रतीकात्मक होते हैं।

निर्मल की कहानियों में वर्ग-संघर्ष को ढूँढ़ निकालना और उसी पर दृष्टि को केन्द्रित करना उस पर अपनी भावनाओं को थोपना है। यह चित्र का एक टुकड़ा हो सकता है, सम्पूर्ण चित्र नहीं। वह आधुनिकता के सन्नाह (हॉरर) को चित्रित करते हैं। ‘बुत्ते की मौत’ भी इसी प्रकार की कहानी है। उसका फलक व्यापक नहीं है फिर भी मौत की पीड़ा का सन्नाह गहराई में पँठकर चित्रित किया गया है। आज के मनुष्य के लिए मौत विषम समस्या है, उसे बस्तियों का बदलना नहीं माना जा सकता।

प्रायः प्रश्न उठाया गया है कि निर्मल को विदेशी वातावरण में ही वह सन्नाह क्यों मिलता है? लेकिन यह बात बहुत विशेष महत्त्व की नहीं है। सारेंस डरेल के ‘एक्जेंट्रिया क्वाटर्टेट’ में एक विदेशी वातावरण दिखायी पड़ता है, फिर भी वह अत्यन्त महत्त्वपूर्ण और सशक्त कृति है। महत्त्व वातावरण का नहीं, जीवन-दृष्टि का होता है। इन सिलसिले में कुलभूषण की एक कहानी ‘अनुभव का दामरा’ का उल्लेख अप्रामाणिक नहीं है। इस कहानी में जो विदेशी वातावरण उठाया गया है वह लुहर में पिटा हुआ तो है पर उसके माध्यम से एक ऐसा मूक भी उभरता है जो महत्त्व का है। इसमें जीवन-गलित जीवन के भीतर से एक अर्थ उगता है। निर्मल ने जहाँ जीवन को लेकर जीवन को अर्थ दिया है वहाँ यह प्रश्न बेकार हो जाना है। किन्तु उनकी बहुत-सी ऐसी कहानियाँ हैं जहाँ जीवन को छोड़कर उसे अर्थ देने की कोशिश की गई है। दास्तोव्स्की ने एक स्थान पर लिखा है कि जीवन के अर्थ को प्यार करने वाले को पहले जीवन को प्यार करना चाहिए। जीवन से टाटव होने पर जीवन का अर्थ सन्तोषप्रद नहीं हो सकता। ‘लवर्स’, ‘एक दुश्मन’, ‘पराए शहर में’ ऐसी ही कहानियाँ हैं। इनमें जीवन को अर्थ तो दिया गया है, लेकिन जीवन छूट गया है।

युपीन संक्रमण में एक ओर चीख और डेरर है तो दूसरी ओर अकेलेपन की ठण्डी सामोसी। गनीब जिन्दगी जीने की विवशता, अन्तर्व्यक्तिगत सम्बन्धों को तोड़ लेने की लाचारी। उषा प्रियंवदा की कहानियों में आधुनिक जिन्दगी के ये पक्ष चित्रित हैं।

कभी तो मनुष्य अकेलेपन का स्वेच्छया वरण करता है और कभी उसके चुनने के लिए बाध्य हो जाता है। ‘योहन्स’ की अचला अकेलेपन का स्वेच्छया वरण

नयी कहानी

करती है। वह अपने को दूसरे से भवद करने-करने भीगी सौट आती है, क्योंकि भीगी पलकों की दुनिया उसकी अपनी का दिन' की माया का जीवन एक जेनीला मंदान है जिसका क है। बग्यन में बँधकर भी मनुष्य अकेला है और न बँधकर भी। निष्पत्ति नहीं मिलती। 'वापसी' के गजाघरबाबू का अकेलापन, के बीच उमरता हुआ विनोयनापूर्ण अकेलापन है। इसे चुनने के नि 'जिन्दगी और गुलाब के फूल' की विवशता, अकेलापन अधिक समझ जिन्दगी में अमक्य, कमाने वाली छाँटी बहिन से अपमानित, माँ से बाहर जाकर भी सौट आता है—मैंने कपड़ों की डेर में, गन्दे बि सोषता है—सानत है ऐसी जिन्दगी पर, फिर भी उसे यह जिन्दगी जी है। गजाघरबाबू अर्थोपार्जन करके असफल मिट्ट होने हैं और सुबोष न करके। सब क्या जिन्दगी दोनों तरह अमक्य है? उपा में जीवन क दृष्टिकोण है, पर उनमें निर्मल का व्यापक बध्य और शिल्पगत विमरवा कथा-सत्य उनकी प्रत्येक कहानी में मिलेगा। पर निर्मल को अपनी अ लिए बिखरा हुआ पैटर्न ही अधिक सगत है।

रामकुमार, विजय चौहान आदि कतिपय कहानीकारों की रचनाएँ आधु के भेस में हैं।

इस तरह की कहानियों के सन्दर्भ में आस्था का सवाल उठता है। कहा है कि ये कहानियाँ किन अर्थों में जीवन को बेहतर बनाती हैं? क्या ये अनास घुटन, लाचारी, विवशता आदि की बँधी गलियों में भटककर हमें गुमराह न करती? इस भूल-भूलैया के अतिरिक्त जिसे मनुष्य खुद चुनता है, उसके जी की कोई और व्याख्या नहीं है? क्या जिन्दगी कुछ और के साथ भटकाव नहीं है? ता केवल भटकाव नहीं है। ये सवाल सब हैं और उनमें अधिक सब है वह जिन्दगी तसको लेकर ये सवाल उठते हैं। तो उनको क्यों न चित्रित किया जाय? पर इन गालों का जवाब देने-बनाये दार्शनिक सिद्धान्तों के मुस्तो में नहीं मिलेगा। ११. अलग से विचार करने की जरूरत है। इन सभी कहानियों में आस्था की कमी नहीं है, कुछ में आस्था का निषेधात्मक रूप मिलेगा। कुछ ऐसी अवश्य हैं जो घुटन को प्रगाढ़ बनाकर उसके प्रति आसक्ति जगाती हैं। ऐसी कहानियाँ रम्य मनोवृत्ति की स्रोत हैं।

मध्यवर्ती स्थिति—आस्था का अन्वेषण

कुछ कहानीकार ऐसे हैं जिन्हें आधुनिकता उपर्युक्त रूप में स्वीकार नहीं है। ये अपने परिवेश और वातावरण में नये मुस्तों की खोज करते हैं। का दृष्टिक तनाव नहीं है पर उसकी

कहानियाँ इसी प्रकार की हैं। उनकी बहुचर्चित और प्रशंसित कहानी 'राजा निरवंसिया' जीवन की मार्मिक ट्रेजिडी है लेकिन उसका 'विजयन' ट्रेजिक नहीं है। पर वह नये मानवीय मूल्य देती है।

इस दृष्टि से मार्कण्डेय की 'मार्द', राजेंद्र की 'आर्द्रा' और कमलेश्वर की 'देवा की माँ' का तुलनात्मक अध्ययन रोचक होगा। 'मार्द' कहानी स्थूल आदर्शवाद में अनुप्राणित है। उसके मूल्य पुराने हैं कि माँ हर हालत में कपूत (आधिक दृष्टि में हीन पुत्र) का साथ देती है। राजेंद्र की आर्द्रा का मूलभूत आधार वही है। यह दूसरी बात है कि राजेंद्र बड़े माई अर्थात् वकील साहब के बदले हुए मानवीय सम्बन्धों को, जो व्यवस्था और यान्त्रिकता की देन है, उभारते हैं। भीष्म साहनी के 'धीफ की दावत' की माँ की भूमिका मेसार्डमेटिक होने के कारण कृत्रिम प्रतीत होती है। किन्तु देवा की माँ में नवीन नारी का दृढ़ स्वर सुनायी पड़ता है, जो नये मूल्यों की सृष्टि करता है। इसे अपेक्षित परिप्रेक्ष्य दे देने के कारण कहानी की स्वाभाविकता कहीं भी भारी नहीं आती। पुराने जीवन सम्बन्धों को काटकर वह स्वावलम्बन और धर्म के प्रति अटूट निष्ठा व्यक्त करती है।

'एक मीठी भोल' जैसी लम्बी कहानी में मानवीय संवेदना अपने विस्तार में अक्षिप्त की गई है। हमारी व्यापक परिधि में परायेपन का बोध, मृत्यु की विभीषिका, गहन और अन्तर्व्यक्तिगत सम्बन्ध का समावेश करते हुए नवीन नैतिक तथा मानव-मूल्यों को उभारा गया है। कहीं-कहीं दो भिन्न-भिन्न प्रकार की संवेदनाओं को एक साथ रखकर नये जमाने की कुरता और पुराने जमाने के उष्णतर मूल्य को अक्षिप्त करते हुए संवेगित किया गया है कि पुराने मूल्य सब जगह अप्राप्त नहीं हैं। 'लोपी हुई दिशाएँ' आधुनिकता के बेगानेपन को, उसमें उत्पन्न गहन अवसाद को उकेरती हुई आत्म के मानव को सर्वत्र से काटकर अवेला बना देती है। हममें द्वैजिब जीवन अपने शहर के विरोध में पूर्ण व्यथा के साथ उभरता है। हममें आस्था या मूल्य के प्रति कहीं आपह नहीं है—फिर भी पूरी कहानी गोरी हुई दिशाओं में दया-विशेष—अपनेपन का—उबरदस्त संवेत देती है। यह 'राजा निरवंसिया' को पीछे छोड़ देती है। पर 'कुछ नहीं कोई नहीं' जैसी कहानियाँ नवीन चेतना को स्तब्ध करने में समर्थ नहीं हो पाती, क्योंकि जिस चरनु पर वे आधारित हैं, वह मृदु नहीं है।

राजेंद्र यादव ने व्यक्ति के माध्यम से सामाजिकता की उपस्थिति को दान उठाया है। पर उनमें न तो व्यक्ति-भक्ति की संवेदना परिलक्षित होती है और न सामाजिकता की उपस्थिति। 'बिरादरी के बाहर' ही एक ऐसी कहानी है जो नये मूल्यों को स्वाभाविक रूप में उभागती है, किन्तु हमारी बीच पुरानी चर नहीं है। 'जहाँ लड़की बँद है' अविच्छिन्ननीय अन्धविश्वास पर आधारित है जो प्रतीति 'मनो-वैज्ञानिक बेल' पर। पच्चीस कहानी में एक बहुत मूल्य उभरता है जो दूसरी में व्यक्ति के मानविक और संवेदन में विचारविपरीत जीवन-दृष्टि। दोनों उनकी अधि-

हाँ, 'मेरे और नंगी औरत के बीच' में क्षण-विशेष में उत्पन्न विचार-प्रक्रिया को सहज ढंग से बाँधा गया है, जो मूल्य की दृष्टि से भी महत्वपूर्ण है।

श्रीकान्त वर्मा की कहानियों को ट्यूमर—ब्रेनट्यूमर—की कहानियाँ कहा जा सकता है। कहीं आत्मभ्रान्ति और भ्रंशोद्भूत है, कहीं अनिर्णयात्मक स्थिति—एकचित्तता का सर्वत्र अभाव, वेहद बेचैनी और शोक ! ऐसी स्थिति में वह भाड़ी कभी नहीं साँस सकता, ज़िन्दगी को जीता चाहकर भी प्लेटफॉर्म पर चिपका रह जाता है—न जी पाता है, न मर पाता है। न वह प्रिया के समक्ष उठकर प्यार करने में समर्थ है और न पकड़ सकता है और न छोड़ सकता है, क्योंकि उम्र वह स्वयं है। ये सब आधुनिकता की मनोदशाएँ हैं। पर क्या इनके भीतर से कोई मूल्य उभरता है ? इसका उत्तर नकारात्मक होगा। इनमें चित्रित भ्रंशोद्भूत और बेचैनी का हिस्सेदार पाठक नहीं हो पाता। साफ है कि यह लेखक के अपने जीवन की भुवि नहीं है। वह उसे कल्पना के स्तर पर उठाता है। ये बुद्धि के स्तर पर भी नहीं उभरतीं। अतः ये छूत नहीं, पास से गुजर जाती हैं। 'सवयाना' ट्यूमर में अलग है जो ट्यूमा की छाया में बुरी तरह पृथ्वी पड़ जाती है। 'दुपहर' ट्यूमर से मुक्त है, इसलिए वह जीवन की मस्ती और निश्चिन्तता की कहानी बन गयी है। इस सिलसिले में शिवप्रभादसिंह की 'गुबहू के बादल', वैद की 'उड़ान' की याद आती है। पर ये तीनों कहानियाँ तीन प्रकार की संवेदनाओं की कहानियाँ हैं। 'गुबहू के बादल' से निर्व्याज प्रसन्नता उबरकर आस्था से जुड़ी है, 'उड़ान' की प्रसन्नता में संवेदनात्मक मूल्य उभरने हैं। 'दुपहर' में सैथानीपन का सहज चित्रण है जो जीवनगत ग्राह्य और निश्चिन्तता के आयाम को प्रस्तुत करती है। कुंदर-नारायण ने नये ढंग की कहानियों का मूत्रपान किया है जिन्हें 'मिथिल' कहा जा सकता है। धर्मवीर भारती की कहानियों पर उनका कवि कही हारबी नहीं होगा। उनके कहानियों में कहानीपन भी मिलेगा, मानवीय मूल्य और संवेदना भी।

कुछ नये दौर

इधर कहानी का एक नया दौर और आया है—सबसे कहानी का दौर। यह नाम उनका ही बेमानी है जितना 'नयी कहानी' नाम। इस आन्दोलन में कुछ लोग आन-भूतकर सम्मिलित हैं, कुछ को घसीट लिया गया है। कुछ कंठनिरास अ-कहानियाँ भी लिखी जा रही हैं। एनेन विमर्श के मानस-युग ने भी इन श्रेय में प्रवेश किया है। कहानी के सन्दर्भ के नामों-आन्दोलनों का कुछ महत्व नहीं है। महत्व कहानियों का है। रात्रचमल चौधरी ने अपनी कहानियों में बीट-गरबान की विहृतियों को बहुधा विवृत किया है। संवेदन का संकुच हटा देने पर भी रवीन्द्र कानिया, मनहर चौहान वगैरह की सम्भावनाओं के प्रति हम आशान्वित हैं।

एकदम नवीन कहानीकारों की उपलब्धियों के विवेचन के लिए अलग लेख अपेक्षित है।

उपलब्धियाँ

यद्यपि स्वातन्त्र्योत्तर कहानीकारों में पूर्ववर्ती कथाकारों की तरह बड़े व्यक्तित्व नहीं बन पाये हैं फिर भी इधर के कहानीकारों ने कहानी की परम्परा को काफी आगे की मजिस पर पहुँचाया है। वस्तु और रूप-सम्बन्धी नये प्रयोगों और नवीन दृष्टियों के कारण इनमें विशेष प्रकार की साजगी और समुप्युक्तता आयी है। पाठकों के अनुभव का दायरा विस्तृत हुआ है और उनकी संवेदनाएँ समृद्ध हुई हैं।

कुछ कहानियों को छोड़कर इसी पीढ़ी के कथाकारों ने ग्राह्य हृदय के गहवों में 'लो मिमेटिक' अर्थात् अन-हिरोइक कहानियाँ लिखी हैं जो युगान्तर चेतना के विविध आयामों को चित्रित करती हैं।

ये पुराने कहानीकारों की तरह विचार या आदर्शों की कहानियाँ नहीं हैं। इनमें भोगे हुए जीवन को अभिव्यक्ति मिली है। जहाँ पर यह भोगा हुआ जीवन सामाजिक सन्दर्भ पा गया है वहाँ की अभिव्यक्त जीवन-चेतना अधिक व्यापक और गहरी बन पड़ी है। ऐसी कहानियों की संख्या कम नहीं है।

ये उस जीवन और जगत् को प्रतिफलित करती हैं जिसमें हम सँभलें, जीते हैं। ये आज की उदासीनता, तनाव, सन्देह, विरूपण, अलगाव, बेगानगी, अजनबी-पन आदि को चित्रित कर जीवन की जटिलताओं को रूपायिन करती हैं।

यह आज के जीवन का सपथ है, इससे भागा नहीं जा सकता। प्रश्न होना है इसके प्रति दृष्टिकोण का। यदि इनको चित्रित करने वाली कहानियाँ आस्था और नवीन मूल्यों से अनुप्राणित हैं और साथ ही लेखक के जीवन की आर्मांग हैं तो वे निश्चय ही स्वागतार्ह हैं। बहुत-से कथाकारों ने इसके प्रति रोमांटिक दृष्टिकोण अपना लिया है अथवा इसे क्रांति के रूप में ग्रहण किया है। ये दोनों स्थितियाँ ईमानदारी के विरुद्ध हैं। पर सब मिलाकर इनमें आस्था और नये मूल्यों का स्वर ही अधिक मुखर है। ये मूल्य कही निश्चयात्मक हैं तो कही निषेधात्मक।

जीवन की सतह के भीतर प्रविष्ट होकर उसकी आन्तरिक पथों को उद्घाटित करने के फलस्वरूप कहानियों का क्रमागत पैटर्न बहुत बदल गया है। कहानियों की बनावट-वस्तु, कथातत्त्व, प्रतीक, मोटिफ—परिवर्तित दिखाई देने हैं जिनमें वह जीवन की जटिलता को समझने अपने में समेट सके। भाषा का शब्द-भण्डार और अभिव्यक्तताप्रतिन काफी समृद्ध हुए हैं—विशेषतः गाँवों में प्रयुक्त होने वाली ठेठ शब्दावली द्वारा। शब्द-प्रयोग के रंग-रंग में अर्थात् बनावट, देशस्वर—अक्षर-वृत्ति, विभव, मावेनिकता आदि को नये मन्दर्भ दिये गए हैं, वाक्य-विन्यास भी बदला हुआ प्रतीत होता है। पुराना रूप समझ दूट चुका है।

अपनी उपलब्धियाँ और ऊँचाइयों के बावजूद भी इस दौर की कहानियों की सीमाएँ दृष्टिगोचर होने लगी हैं। अब समय आ गया है कि हम इस तथ्य को स्वीकार कर नयी दिशाओं का खोज करें, अन्यथा इस दौर के कथाकार भी अपने को उसी प्रकार दुहराने लगेंगे—अद्यो मे यह होने भी लगा है—जिस प्रकार पूर्ववर्ती पीढ़ी ने पिछले डेढ़ दशक में अपने को दुहराया है।

[आलोचना : १९९५]

नयी कहानी और एक शुरुआत

नामवर्तिसिंह

कहानी क्या सचमुच ही, जैसा उस आयरिश मेजकने लिखा है, गुरिल्ला लड़ाई है, जो सरहदों पर लड़ी जाती है ? हिन्दी में कहानी की इनकी चर्चा, जब कि हमारे देशों में इस विषय पर एकदम सन्नाटा — आन्तरिक इन घटना की क्या व्याख्या है ? और क्या हिन्दी में भी कहानी का सञ्चा सपर्यं इस घासिक मर्याम की बाहरी सीमाओं पर नहीं चल रहा है ? एक समय हम के ऐसे ही सरहद पर चेखोव की कहानियों को लड़ना पड़ा था, और फिर उसके बाद अमेरिकी सरहद पर हेमिंग्वे और उसकी पीढ़ी को । बहरहाल, हिन्दी में उत्तर-राती का पहला दशक निश्चय ही एक नये कहानी-उत्थान के लिए याद किया जायगा । कुछ तो इस बात के लिए, कि देखते-देखते एक दशक के अन्दर दर्जनों व्यावसायिक-साहित्यिक पत्रिकाएँ निकल गईं, और उनके साथ नये कहानीकारों की एक पूरी फौज लड़ी हो गयी; और कुछ इस बात के लिए भी कि हिन्दी में कहानी-मृजन की एक नयी संभावना दिखायी पड़ी । शौरमुल के बीच यह सृजनात्मक सम्भावना कही दब न जाय, इस लिए इतिहास के पूरे परिदृश्य में वस्तुस्थिति को स्पष्ट करना आवश्यक हो उठा है ।

आजादी के साथ भारत में बहु विधित मध्यवर्ग स्थापित, विकसित और संवर्धित हुआ, जो साहित्य के इतिहास में कहानी का जन्मदाता है । शुरू के तीन-चार वर्षों की संक्रमणकालीन अराजकता की स्थिति जैसे ही समाप्त हुई, और सविधान-निर्माण के द्वारा देश में जनतंत्र कायम हो गया, साहित्य-मृष्टि के लिए एक नया वातावरण मिला । राष्ट्रभाषा हिन्दी ने राजकीय स्वीकृति प्राप्त करके भारतीय साहित्य में एक नयी ऐतिहासिक भूमिका शुरू की और लोकप्रिय साहित्य-रूप कहानी को स्वभावतः सबसे अनुकूल वातावरण मिला । यह आकस्मिक नहीं है कि जो 'कहानी' पत्रिका सन् १९३० में निकलकर कुछ दिनों बाद ही लड़ाई के कारण बंद हो गयी, उसे फिर निकालने का होमना सरस्वती प्रेस को १९५४ में हुआ । सरस्वती प्रेस की 'कहानी' हिन्दी में इस दशक की कहानी की पहली साहित्यिक पत्रिका ही नहीं, बल्कि एक तरह से इस पूरे कहानी-दशक की मुरुआत है । कहानियाँ 'हंस', 'प्रतीक', 'कल्पना' आदि पत्रिकाओं में भी छपती थीं, और छपने

लगी थीं निश्चय ही काफ़ी पहले से, किन्तु 'कल्पना' को छोड़कर दोष १९५४ आते-आते बढ़ हो गयी। इसके अतिरिक्त बिलकुल कहानियों की पत्रिका निकलने की कुछ और ही बात है।

तब तक साहित्य में कहानी का स्थान प्रायः यही था, जो इन साहित्यिक पत्रिकाओं में कहानी को दिया जाता था। नयी प्रतिभाएँ मुख्य रूप से अन्य विधाओं की ओर उन्मुख थीं। इसलिए जब 'कहानी' पत्रिका निकली, तो आभास हुआ कि कहानी-क्षेत्र में भी कुछ नयी प्रतिभाएँ आने लगी हैं, और शायद इसीलिए पूरी एक पत्रिका की आवश्यकता महसूस हो रही है। महसूस तो इस बात को संभवतः और लोग भी करते रहे होंगे, किन्तु उस समय इसको पहली बार वाणी दी अग्रेसर '५४ की 'कल्पना' में 'साहित्य-धारा' के अन्तर्गत 'चक्रवर्त' नाम से लिखने वाले एक नय लेखक ने। वस्तुतः इस रूप में आया कि एक सम्बन्ध समय के बाद छोटी कहानियाँ फिर से अपनी ओर पाठकों का ध्यान आकृष्ट करने लगी हैं। प्रेमचन्द के बाद जेनेन्द्र, अज्ञेय और यशपाल को छोड़कर सहसा पाठक हिन्दी-कहानियों में किसी भी ऐसे स्थान पर दकने को वाच्य नहीं हुआ, जहाँ यथेष्ट एक पीढ़ी ऐसी मिली हो, जिसने छोटी कहानियों की वस्तु और संसी समृद्ध की हो। इधर लेखकों की एक ऐसी पाँत उठ लकी हुई है, जो अपनी जगह, शक्ति और सामाजिक संस्कार की विभिन्नता के साथ, पाठकों में अपने ढंग से पहुँच रही है। यह कथन वस्तुस्थिति के कितना निकट था, इसकी पुष्टि हुई आगे चलकर 'कहानी' के संचालक-संपादक श्रीपत्ताराम के इन शब्दों से कि "मुझे उत्तर हिन्दी-कहानी में जो गतिरोध उत्पन्न हो गया था, वह अब जैसे टूट चला है, और स्वस्थ प्रवृत्तियाँ बलसीला हो चली हैं।"

इस प्रकार कहानी में एक नयी पीढ़ी केवल आयी ही नहीं, बल्कि एक गतिरोध के बाद आयी—गतिरोध को तोड़कर। गतिरोध इस प्रकार का था, कि "जेनेन्द्र कुमार, यशपाल, अज्ञेय, भगवतीचरण वर्मा, उपेन्द्रनाथ अस्कर आदि युद्धपूर्व की बड़ी प्रतिभाएँ मानी जाती थीं, और १९४५ तक पहुँचते-पहुँचते इनकी रचना-शक्ति को किसी ने ग्रस लिया। कुछ लोग कभी-कभी अच्छी-न-बुरी कहानियाँ लिखते रहे, पर कुछ बिलकुल ही मौन हो गए।"

यशपाल और अज्ञेय को संभवतः अपवाद कहा जा सकता है। नये कहानीकारों ने, निःसन्देह, इनसे प्रेरणाएँ ली हैं। किन्तु क्या इनके परवर्ती कहानी-कृतित्व में सचमुच ही कोई रचनात्मक संभावना दिखती है? अज्ञेय ने निश्चय ही युद्ध के मोर्चे से लौटकर साहित्यिक सक्रियता का परिचय दिया। 'प्रतीक' के संपादन के साथ उन्होंने कविता और उपन्यास की तरह कहानी-रचना की दिशा में भी उत्साह से कदम बढ़ाया, और वह भी यद्योत्तरकालीन विविध सामाजिक अनुपंगों का आभास देते हुए। किन्तु क्या 'शरणार्थी' और 'जयदोल' की कहानियाँ स्वयं लेखक के पर्ववर्ती प्रयासों का परिमार्जन-मात्र नहीं हैं? आकस्मिक नहीं? दिग्गज दिनों

बाद कलाकार की मुक्ति' के साथ उन्होंने कहानी से एकदम मुक्ति 'वस्तु-सत्य' हेम प्रतीत होने लगा, और 'काव्य-सत्य' अथवा 'प्रतीत कहानी की वास्तविक भूमि का छूटना निश्चित था। विभिन्न सा युग में आकर यशपाल और अज्ञेय दोनों ही पुराण-भाषा की ओर दम दो भिन्न राहों के राही इस मामले में एक मजिल की ओर चल मर्य' की खोज में।

स्पष्ट है कि ये लेखक नये संदर्भ से ठीक-ठीक नहीं जुड़ पाये। है कि स्वाधीनता के बाद हमारा साहित्य सर्वथा एक नये संदर्भ में संदर्भ से जुड़े बिना लेखन तो संभव है, लेकिन साहित्य-सृजन नहीं। पर प्रकाश डालते हुए हमें ये स्वयं स्वीकार किया है, 'केवल साधर्म और वही नया धर्म दे देता है। जो नये संदर्भ को पहचानने को तैयार थाप नया होता जाता है, और उसमें से नया धर्म बोलने लगता। दृष्टि से कहना न होया, कि अज्ञेय की तरकारील कहानियों में सा नया धर्म बोलना न मुता नया। दरअसल, हम पीड़ी को अपने गु का ठीक-ठीक एहसास अभी हुआ, जब एक नयी पीड़ी का नया उ आया।

इस एहसास का स्पष्ट पता चलता है पृथ्वी नार धीनराय के। जब वे 'कहानी . नववर्षिक—१९५६' में कहते हैं "कि बीच-बीच में म लगता है कि कहीं मैं समय की गति से पीछे तो नहीं हूँ, और इन्हीं हिन्दी-कहानी में वह उन्नीस परिलक्षित नहीं हो रही है, जिसकी चाहिए। वह स्वीकार करने में मुझे आपत्ति नहीं कि कहानी का स्वर है, और मैं साम्य करने बुराने मस्कारों के कारण कहानी में वह सीधे भाव उगता मर्य ही नहीं है।"

इस मदर्भ में यनायाम ही अंधेरी के प्रतिष्ठित नयाकार ई० ए का वह कथन याद आ जाता है। मैं सोचता हूँ कि जिन कारणों से मैं निपना बंद कर दिया, उनमें से एक कारण यह है कि तमिल का सा बनना बन्य गया। मैं बुराने इन को, परिवारों वाली दुनिया के बारे में छोटी था, ओछे-नाहन साम्य थी। बहुत बुरा गया। और या दुनिया के बारे में सीधे नक़्का हूँ, फिर भी उसे बचाक़्ति में नहीं रन ल

इस प्रकार की आत्म स्वीकृति नव-युगने के नये मर्य के बाध है, और कहना न जाया कि हिन्दी-कहानी में वह समय इस मर्य के बाध।

उस समय हिन्दी-कहानी-कारों की इस नयी पीड़ी का एक और म

जा सकता है। 'हंस', 'नया साहित्य' और 'नया पथ' तत्कालीन अंक इन कहानियों से भरे मिलेंगे। नुस्खे के मुताबिक ये 'आन्तिकारी रोमांटिसिज्म' की कहानियाँ बहलाती थी; वहीं 'आन्तिकारी रोमांटिसिज्म', जिसकी खामियाँ अब जाकर हंगरी के मार्क्सवादी आलोचक जार्ज लूकास की पुस्तक 'समकालीन प्रघातवाद का अर्थ' से प्रकट हुई। नयी पीढ़ी के बहुत से कहानीकारों का जन्म इसी दौर में हुआ और कुछ ने स्वयं भी इस रंग की बर्तारियाँ लिखी थी। इसलिए इस कहानी-घौली की कृत्रिमता का एहसास भी सबसे ज्यादा इन्हीं कथाकारों को हुआ। आजादी के साथ देश का स्वयं बदलने ही इन कहानियों की अवास्तविकता उघड़ गई। इस मोहभंग का पना तत्कालीन पत्रिकाओं में अत्यंत नये लेखकों की प्रति-क्रियाओं से चल सकता है।

उदाहरण के लिए, भ्रमतराय की 'साल घरती' पर मई-जून '५२ के 'प्रतीक' में सत्येन्द्र शर्मा की समीक्षा का यह अंश; 'सैली में कताई का गुण—जिसके कुरानचन्दर मास्टर है, और जो कि उनकी समस्त रचनाओं का एकमात्र सौम्य या आकर्षण है—भ्रमतराय के इन गद्यांशों में भी मिलता है। यानी तकली पर कपास लगा दी, और तकली चला दी। जब सूत बहुत लम्बा हो गया, तो उसे भटके से तोड़ लिया, और तकली पर लपेट दिया। सीजिये, कहानी तैयार हो गयी।' सर्व-विदित है कि उस समय ऐसी कताई करने वाले अनेक भ्रमतराय थे। और कुछ दिनों तक कहानी के नाम पर ऐसे गद्यांशों का प्रचार था।

सैली के अतिरिक्त विषय-वस्तु में भी कुछ दिनों के लिए हिन्दी-कहानी कुरान-चन्दर-घौली की उर्दू-कहानियों से आक्रान्त थी। स्वयं 'कहानी' पत्रिका के आरम्भिक अंकों में भी ऐसी कहानियों के अनुवाद भरे रहते थे। हायरा मस्कर की इसी तरह की एक कहानी 'कोठी और कोठरी' को लेकर अक्टूबर '५७ की 'कल्पना' में एक टिप्पणी निकली: 'साहित्य-धारा' के अन्तर्गत, जिसमें कहा गया है कि किस प्रकार एक गरीब की बीबी, घनी सेठ और शराब जैसे चद्र नुस्खे के द्वारा तदाकथित 'प्रगतिशील' कहानी तैयार की जाती है और गरीबों के वास्तविक चित्रण की जगह गरीबी का मजाक उड़ाया जाता है। इसलिए "आज नये कहानी पाठक एवं जीवन के प्रत्यक्ष दर्शक के लिए वह एक नकली और बेमानी चीज लगने लगती है।"

इन दो तत्कालिक प्रतिक्रियाओं से स्पष्ट है कि हिन्दी-कहानी की नयी पीढ़ी किस प्रकार पुरानी कथा-कहानियों और नुस्खों से सर्वथा मुक्त होकर वास्तविक जीवन से पुनः जुड़ने के लिए आकुल थी। वैसे 'जीवन' और 'मयार्थ' की बात कौन नहीं जानता! पुराने लेखक भी 'जीवन' और 'मयार्थ' के नाम पर ही यह सब करते रहे। किन्तु कौन नहीं जानता कि जीवन और मयार्थ को पकड़ने के लिए एक युग में जो मून बूझा जाता है, वह थोड़े ही दिनों में एक जड़ और मुर्दा फार्मूला साबित होता है, और जीवन में गहरे जाने के लिए बेकार नहीं, बाधक हो जाता

है। इसीलिए जब कोई नई पीढ़ी नये सिर से 'जीवन' और 'वर्षा' की पुनर्-मचाने लगे तो समझना चाहिए कि चिर-परिचिन मोलमोल शब्दों के जरिये कि नये मूत्र की तलाश की जा रही है। इतिहास के नियम से इसी तरह एक युग सत्य दूसरे युग के लिए झूठ हो जाता है, और झूठ के द्वारा सिक लोका पोटी जा सकती है। साहित्य-सृजन के लिए तो उस झूठ को 'झूठ' साबित करना पड़ता है। इस समय नये लेखक बार-बार जो सत्य का आग्रह कर रहे थे, उसका यह अर्थ था।

इसी सत्य के आधार पर नये कहानीकारों ने प्रतिष्ठित कहानीकारों से मृग-नात्मक होड़ ली, और इस होड़ का साफ़ आईना है, तत्कालीन 'कहानी' पत्रिका। 'कहानी' के अन्दर जिस गति से नयी पीढ़ी पुरानी पीढ़ी की जगह लेनी चली गयी वह धुल के दो वर्षों में ही स्पष्ट हो जाता है। पहले नववर्षाक में जहाँ अस्मी प्रतिष्ठित कहानियाँ पुराने कहानीकारों की हैं, वहाँ दूसरे नववर्षाक में अनुपात एकदम उलट जाता है—अस्मी प्रतिष्ठित हो जाते हैं नये कहानीकार। और यह नयी पीढ़ी पर अतिरिक्त कृपा या प्रोत्साहन-मात्र नहीं है। विशेषांक में नयी पीढ़ी का इतिहास स्पष्टतः ध्येष्ठतर है। इस दृष्टि से 'कहानी-नववर्षाक—१९५६' का ऐतिहासिक महत्व है, और इसका अधिकांश श्रेय इती संपादक भैरवप्रसाद गुप्त को है। हिन्दी जगत् में इस विशेषांक की जितनी व्यापक चर्चा हुई, और जैसा महर्ष स्वामत हुआ, उससे कहानी की नींव पड़ गयी। निःसंदेह इस विशेषांक की नयी कहानियाँ परम्परागत कहानी के दायरे से सर्वथा मुक्त नहीं हैं, किन्तु इनमें एक नये समारम्भ का आरम्भजग आभास अवश्य मिलता है। इतना ही नहीं हुआ कि नये दंग की कहानियाँ लिखी गयीं, नये कहानीकारों को इसका भी एहसास था कि वे नया लिख रहे हैं। महत्वपूर्ण है यह आत्म-सजगता !

—'कहानी : नववर्षाक—१९५६' इसलिए भी उल्लेखनीय है कि इसी में पहली बार स्पष्टतः प्रश्न के रूप में 'नयी कहानी' की बात उठायी गयी।

समयतः इस कहानी-विशेषांक की रचनात्मक समावना का ही प्रभाव था कि अगले वर्ष महाराष्ट्र-राष्ट्रभाषा-मन्त्रा, पुना ने 'कहानियाँ—१९५५' नाम से एक कहानी-संकलन ही प्रकाशित कर दिया। यह एक घटना है हिन्दी-कहानी के इतिहास में। इसे एक लम्ह से हिन्दी-कहानी के नव जागरण का दस्तावेज भी कह सकते हैं। 'निर्घण', 'ज्ञानोदय' जैसे कुछ अन्य पत्रों से थोड़ी-सी कहानियाँ लेने के बावजूद यह संकलन लगभग अस्मी प्रतिष्ठित कहानियों के लिए 'कहानी' के उक्त नववर्षाक का श्रेणी है। कहानियों की सूची पर एक नजर डालने से ही पता चल जाता है कि वर्ष कितना गृहजनीन था। 'गदल', 'रगप्रिया', 'गुलकी बन्नी', 'मदावी', 'हंसा जार्ज अवेला', 'डिप्टी-जसबटरी', 'बीक की दावत', 'बारषों के घेरे', 'मेघ', 'एक कमजोर सड़की की कहानी' जैसी दस महत्वपूर्ण कहानियाँ यदि

सिर्फ एक वर्ष में लिखी जायें तो उस युग की सृजनात्मकता के प्रति उत्साह का अनुभव क्यों न हो ?

यह वही समय है, जब हिन्दी में 'निबन्ध', 'संक्षेप', 'हस्त-प्रद्वं वार्तिक' जैसे बड़े-बड़े साहित्य-संकलन निकाले गये, जिनमें नवलेखन की सभी विधाएँ दृष्टि, श्रुति और शिल्पगत विविधताओं-सहित एवसाथ प्रकाश में आयीं। नयी पीढ़ी की कहानियाँ यहाँ नयी कविता के साथ-साथ छड़ीं। ध्यान देने की बात है कि उस समय नयी पीढ़ी के बीच 'नयी कविता' बनाम 'नयी कहानी' जैसा कोई बिसाद न था। 'हस्त-प्रद्वं वार्तिक' संकलन में जहाँ मोहन रायचंद, मार्कण्डेय, सोखर जोशी, हरिणगर परमाई की कहानियाँ छपी, वही निर्मल वर्मा की कहानी 'परिदे' और 'मुक्तिबोध', वैद्यनाथ मिश्र, श्रीराम वर्मा आदि की 'नयी कविता' भी साथ-साथ पढ़ने की मिली। इसी प्रकार 'संक्षेप' में अमरनाथ, राजेन्द्र यादव, मोहन रायचंद की कहानियों के साथ रघुवीर सहाय की 'खेल' कहानी भी प्रकाशित हुई। यही बात 'निबन्ध' में प्रकाशित कहानियों के बारे में भी कही जा सकती है। सभी जानते हैं कि 'निबन्ध' के संपादक 'नयी कविता' के पत्रपर हैं, फिर भी उसमें मोहन रायचंद, सोखर जोशी, कमलेश्वर, राजेन्द्र यादव, रेणु, आदि ने सहर्ष अपनी कहानियाँ दी, जहाँ उनकी धल में रघुवीर सहाय, मनोहर श्याम जोशी, राजेन्द्र किशोर जैसे लेखकों की भी कहानियाँ पढ़ने की मिली, यानी ऐसे लेखकों की कहानियाँ, जिनका सम्बन्ध मूलतः 'नयी कविता' से था, और मात्र सिद्ध 'नयी कहानी' के पत्रपर नये कहानीकार तो क्या, कहानीकार-भाव मानने के लिए भी तैयार नहीं। यह वही समय है जब विरपरिवर्तित प्रगतिशील लेखकों की ओर से इलाहाबाद से साहित्य-संस्कार सम्मेलन (१९५७) हुआ, जिसमें एक मंच पर सभी दिग्गज लेखकों और विधाओं के लेखक पूरे सद्भाव के साथ विचार-विनिमय के लिए अग्रधिक सभा एकत्र हुए ऐसा। लगा कि हिन्दी का पुरा नवलेखन पारस्परिक मिलनता की पट-खाने हुए भी एक नये स्तर पर पुनर्गठित होने की स्थिति में पहुँच गया है।

नवलेखन के इस व्यापक परिवर्तन को देखते हुए नयी कविता के बतन पर कहानी में भी नयी कहानी का प्रश्न उत्पन्न सर्वथा भव्य था, और इस पर किसी के खींचने लायक कोई बाध न थी। क्योंकि किसी भी साहित्य के लिए यह स्वरु-शीघ्र विपत्ति नहीं हो सकती कि कविता तो एक भावबोध पर बने, और कहानी-उपन्यास आदि कथकलियाँ किसी अन्य भावबोध के समूहों में। यदि समूचा नवलेखन एक ही ऐतिहासिक सन्दर्भ के प्रति प्रतिध्वनित है, तो अविवेक-दृष्टियों के भेद और अविचार-विनिष्ठताओं के बावजूद समूचे नवलेखन के दाय में एक-ही मुनिप्रादी भवेदनाओं का होना ऐतिहासिक आवश्यकता है। और फिर प्रश्न भवेदना का ही नहीं, बल्कि एक-ही सृजनात्मक भाषा का है, जिसके माध्यम में, चाहे पद्य में हों, चाहे पद्य में, नवलेखन की रचना सम्भव होती है। दुर्भाग्यवश इस सन्दर्भ में

नयी कहानी : सन्दर्भ और प्रशस्ति

वहाँ कविता गद्य से भाषा-शक्ति ग्रहण करती है; और जहाँ कविता में भाषा निखार पहले हो जाता है, वहाँ गद्य कविता के प्रयोगों से अपनी भाषा को जानना है। हिन्दी-साहित्य की उस असमति से प्रायः सभी परिचित हैं, जब गद्य लक्ष्मी बोली में लिखा जा रहा था, लेकिन कविता वज्रभाषा में हो रही थी। अनु उम साई के पद जाने के बाद एक ऐसी भी स्थिति आयी, जब कविता की भाषा गद्य में अधिक सचेदनशील हो गयी। अब उत्तरगती के कथाकार इसे स्वीकार करने में सापेक्ष अपमान का अनुभव करेंगे। जो हो, १९५६-५७ का समय इस दृष्टि से अत्यंत महत्वपूर्ण है, कि बहुत दिनों तक असम-अलग रहने के बाद हिन्दी कहानी समूचे मकसद से सम्पन्न होने की स्थिति में आ सकी। इसी समूह के चलने, बढ़ने हैं, मराठी में नयी कविता के समानान्तर ही नयी कहानी का विकास हो गया, और दम प्रकार नयी कहानी मराठी में हिन्दी में पहले आ गयी। दम के विपरीत हिन्दी में नयी कहानी का विकास कुछ देर के लिए स्थिर हो गया, तो स्पष्ट ही समूह नजमेनन में कटे रहने के कारण।

वधवा हो गया, और मैंने भी वहाँ की बिक्री करवा दी।
 दुमके विपरीत हिन्दी में नयी कहानी का विकास हुआ।
 गया, तो स्पष्ट ही सम्बंध नज़रान में पड़े रहने के कारण।
 कहना न होगा, कि संघर्ष से असत होने का मतलब ही है कि पिछड़ा जाता।
 और पिछड़ेपन की स्थिति को बनाये रखने की जान बूझी कर सकता है, जिसे
 पिछड़ेपन में ही विशेष सुविधाएँ मिलने की छाया हो, क्योंकि सह-भाग में उसकी
 विशेष सुविधाओं के बट जाने का मतलब हो सकता है। क्या नज़रान में कहानी को
 भलग करने का मारा भी यह उद्देश्य ध्येय नहीं करता? साहित्य के क्षेत्र में भी
 क्या यह एक भलग मागाने का उद्देश्य ध्येय नहीं उठी थी? बल्कि विपरीत इसके एक
 में १९५९-६० के आग-लाग लेगी माँग नहीं उठी थी। बल्कि विपरीत इसके एक
 उन्नी थी, और इतिहास मांगी है कि इनके सबसे अधिक लाभ कर्ता की
 इन नयी पीढ़ी को हुआ। स्वयं कहानी के अभाव में गरिबों का आवा, मोती आवा
 ही, कहानी हिन्दी-जगत् के आकर्षण का केन्द्र हो गई। बच्चों के केन्द्र में सबसे कहानी
 आ नहीं पहुँची, बल्कि जहाँ वह थी, वह कोना ही कहानी रचना का केन्द्र बन
 गया, और इन तरह केन्द्र-विषय बनने-बनने एक बिना आ रही। बच्चों
 को आकर्षण हुआ, कि एक नौक साहित्य-विद्या इनकी प्रमुख बंने हो उठी।

‘मयी कहानी’ की आकाश, चमक, एक स्वभाविक नैवाचन की विलक्षण गीत
की जो आकाश भी मयी की ही के कहानी कहती है, क्योंकि मयी में नैवाचन का
है। एक मयी स्वभाव के मयी कहानी कहती है, क्योंकि मयी में नैवाचन का
है। एक मयी स्वभाव के मयी कहानी कहती है, क्योंकि मयी में नैवाचन का

राजेन्द्र यादव की कहानी 'खेल-खिलौने' भी छपी, और शिवप्रसादसिंह की 'दादी माँ' की तुलना में 'खेल-खिलौने' में कहीं ज्यादा कारीगरी और पक्कीकारी है, लेकिन खुनी दाद मिली सीधी-सहज 'दादी माँ' की। दूसरी ओर मोहन राकेश एक अरसे में 'साफ-सुथरी' कहानियाँ लिखते आ रहे थे, लेकिन पहला कहानी-संग्रह 'पान-फूल' है मार्कण्डेय का, जिसकी ओर हिन्दी-जगत् की सहसा दृष्टि गयी। यों 'पान-फूल' की तुलना में 'नये बादल' की कहानियाँ कहीं ज्यादा साफ-सुथरी और चमत्कारपूर्ण हैं। निश्चय ही इस आकर्षण के मूल में बहुविधता आधुनिकता-भाव नहीं था। इसी तरह कारीगरी के विपरीत सहजता की दाद देने का मतलब बला के एक पक्ष की जगह दूसरे पक्ष पर जोर देना भर नहीं था। इस आकर्षण का कारण एक वस्तु-विशेष या एक शिल्प-विशेष नहीं, बल्कि वस्तु और शिल्प दोनों में निहित एक नयी सृजन-दृष्टि थी। दूसरे सफल (लेखक जहाँ पहले की ध्वजों कहानियों-जैसी एक और कहानी लिखने की कोशिश कर रहे थे, वहाँ नया कहानीकार एक जीते-जागते धादमी, एक नये जीवन-अनुभव को तराशकर कहानी का आकार दे रहा था। कहना न होना कि इन दोनों प्रयासों में बड़ा अंतर है। ये दो विपरीत दिशाएँ हैं : एक सीक पीटने या उपादा-से-उपादा 'मजमून छीमने' की तो दूसरी नये सृजन की। जिस प्रकार शेरजड ऐंडरसन की गद्य-कृति 'बाइबल-सर्ग-ओहियो' की आधुनिक कहानियों ने अमेरिकी कहानी के इतिहास को नया मोड़ दिया, उसी तरह हिन्दी में भी ये आधुनिक कहानियाँ एक नये युग का झुजपात कर रही थीं।

उल्लेखनीय है, कि इस काल की प्रसिद्ध कहानियों में अभिजात ठेठ शास्त्रीय अर्थ में 'कहानी' नहीं बल्कि बहुत कुछ रेखाचित्र-जैसी हैं चाहे वह 'गुलरा के बाबा' हो या 'गदम', 'डिप्टी-बलवटरी' हो अथवा 'गुलकी बन्नी', 'कोसी का घटवार' हो या 'भवासी'। परंपरा के रक्षक चाहे, तो इन्हें 'चरित्र-प्रधान' कहानी के वर्ग में रखकर संतोष कर सकते हैं, किन्तु इन ऐतिहासिक परिवर्तन की उन दिनों पास क्या व्याख्या है, कि एकमात्र पूरी-की-पूरी पीढ़ी सीधे जीते-जागते चरित्रों के अंकन की ओर चल पड़ी? कहानी के 'परंपरा-प्राप्त फार्मूले' के प्रति सहसा उदासीनता और सीधे जिंदगी के चरित्रों में इतनी दिलचस्पी लेने का क्या कारण है? जीवन के किसी फार्मूले की अपेक्षा स्वयं 'जीता-जागता धादमी' क्यों बनना महत्वपूर्ण हो उठा? नये कहानीकारों ने अपने 'निजी अनुभवों' का ही सहारा लेने का निश्चय क्यों किया? इन सैलकों ने किसी बनी-बनायी विचारधारा को उद्यो-कार्यों मानकर कहानियाँ क्यों नहीं बनायी? क्या यह एक 'प्रामाणिकता' की खोज नहीं है?

आज इन कहानियों की साम्यविचना के बारे में चाहे जो कहा जाय, लेकिन तत्काल तो इन्होंने अपने 'सब' होने का पूरा एहसास कराया ही। और नहीं तो

आजादी की ही देन थी। आजादी ने एकबारगी अनेक बड़ विचारधाराओं को निस्तार साबित कर दिया। अकेला अनुभव भले ही बहुत दूर न ले जाय, लेकिन उस समय 'निजी अनुभव' ही लेखक को एकमात्र सहारा मालूम हुआ, और उसे लगा कि किसी भी कीमत पर अपनी अनुभूति-क्षमता को सतत जाग्रत रखना अपने जीवन और अपने सृजन के लिए अनिवार्य है। शेखर जोशी की कहानी 'बदबू' जैसे इसी अनुभूति-क्षमता को सतत जाग्रत रखने का सटीक उदाहरण है। कारखाने में काम करने वाले हाथों की 'बदबू', ऐसा न हो कि कुछ दिनों बाद 'बदबू' सगे ही नही—मजदूर की यह चिन्ता जैसे स्वयं नये लेखक की चिन्ता है।

गरज कि राजनीतिक आजादी से नयी पीढ़ी ने सबकुछ अपनेको स्वतन्त्र महसूस किया। उसे लगा कि वह स्वयं अपनी आँखों से हर चीज देख सकता है, और अपने दिमाग से सोच सकता है। और उसने देखा कि आजादी के साथ धंधेरे में से एक जीता-जागता भारत निकल आया है और वह भारत बड़ा है, घना है, ठोस है, और उसकी इच्छा हुई कि हर चीज को अपने हाथों से छूकर देखे कि वह क्या है। बहुत-सी चीजें ऐसी थी, जिन्हें वह अभी तक बड़े-बड़े अधवा गोल-मोल शब्दों के रूप में जानता-सुनता आ रहा था, अब जैसे उसको सभी-कुछ स्वयं देखने की आजादी मिल गई, और लगा कि जिंदगी जीने लायक है। कुछ समय के लिए मन की सारी कड़वाहट कही धुल गई, और लगा कि सारी बर्बादियों के बावजूद काफी-कुछ बच भी गया है जिसे अच्छा कहा जा सके। इस एहसास के बावजूद कि ये अवशिष्ट अच्छाइयाँ सामान्य ज़्यादा दिन न टिक पायें, हम उन्हें पायेय के रूप में संजोने लग गए—इस ममत्व से कि फिर ये देखने को न मिल पायेंगी। उल्लेखनीय है कि बाबा, दादी, दादा आदि को लेकर इस नयी पीढ़ी ने अनेक कहानियाँ लिखी। कुछ लोगों को इस पर आश्चर्य भी हुआ कि यह कंसी नयी पीढ़ी है, जो अपने बारे में न लिखकर पुरानी पीढ़ी के लोगों के बारे में लिखना पसंद करती है। इसी आधार पर किसी ने इसे वर्तमान से पलायन कहा, तो किसी ने रोमांटिसिज्म। जलवायु में यह नहीं दिखायी पड़ा, कि पुरानी पीढ़ी के इन चित्रों की धाया में यही-न-कहीं नयी पीढ़ी स्वयं है। बल्कि सब पृच्छा जाय, तो पुरानी पीढ़ी के माध्यम से नयी पीढ़ी का यह आत्मनिवेपण ही था। इन्हें एकदम रोमांटिक समझना या तो भ्रम है, या अनजाने ही रोमांटिसिज्म का अर्थ-विस्तार। यदि अपने पिछले रोमांटिक युग की सट्टिक कहानियों को ठोक से मिलाकर देखें, तो यहाँ ऐसी अनेक भारीक रेखाएँ मिलेंगी, जो अपने समग्र प्रभाव में एक विशिष्ट संवेदना उत्पन्न करती हैं। निश्चय ही ये प्रेमचन्द की 'बड़े धर की डेटी' और 'सुजान भगत' जैसी आदर्शवादी-रोमांटिक कहानियों से काफी भिन्न हैं। वैसे तत्कालीन समूचे नवलेखन को देखते हुए ये कहानियाँ सर्वथा अनुरूप भावबोध सूचित करती हैं। यथा नयी कविता में भी उस समय इसी प्रकार की संवेदनाएँ व्यक्त नहीं हुईं ?

मनेदना में भावना का रंग अत्यन्त अधिक है, जिन्नु जिन्दगी के गहरे रंगों को चककर भावना में उड़ने वाली टींग को यथायं की ओर में पराङ्गी तन्वी का रूप दे दिया। और मन्दर्भ-गरिवन के साथ इनमें धीरे-धीरे सम्-विह्वलता का भी बोध उभरने लगा।

म-विह्वलता का भी बोध उभरने लगा ।
मेकिन आजादी के गुरू के दिनों में निम्नलिखित ही मर्म लेना था, त्रिमं मुद्र
रस्यामन, मुद्र उगुत्ता, मुद्र आगता और मुद्र आगा के मित्र-बुने भाव थे ।
स्त्रदायिक दमे पालन हुए । तरणापी रिमी प्रकार बमने लये । मैकडों रिपामने
म हुई, और भारत का मानवित्र एकरम हुआ । मविधान बनकर मामने आया ।
तना को जनतायिक अधिकार मिने । बानिग मनाधिरार के आगर पर पहला
माम चुनाव हुआ । पचपयसीय योजना बनी । भूमि और ममात्र-मुधार मम्बनी मने
कानून बने । व्यवस्था का एह्माग हुआ । प्रगति की आगा बंधी । 'डिप्टी-क्लकटरी'
के सकल दीप बायू की तरह 'डिप्टी-क्लकटरी' की लिस्ट में सड़के का नाम न देव-
कर भी लोग आशा लगाये देखते रहे कि सायद अगली बार नाम आ ही जाय ।
अपनी उपहासास्पद स्थिति का एहसास होते हुए भी लोग 'प्रतीक्षा' करने को
प्रस्तुत थे । धीरज का बांध एकदम न टूटा था । पोड़ा-भरी प्रतीक्षा इन काग की
कहानियों का मुख्य स्वर है, चाहे वह अमरकांत को 'डिप्टी-क्लकटरी' हो, या
निर्मल वर्मा की 'परिन्दे' । वैसे कोई चाहे, तो इन भावबोध को भी 'रोमांटिक'
कह सकता है, किन्तु इनमें जीवन का गहरा पोड़ा-बोध है, वह हर तरह की सीध
रोमांटिक भावनाओं से सर्वथा भिन्न है । जहाँ जिन्दगी गभीरता से ग्रहण की जाती
है, वहाँ आशा और निराशा-जैसे सीधे भाव अनावश्यक हो जाते हैं । उल्लेखनीय
है कि खेखव इस समय हिन्दी-कहानीकारों में सहसा लोकप्रिय हो उठा । कुछ दिन
पहले जहाँ गोकर्ण का 'मठा बुलन्द' था, उसकी जगह चुपके से खेखव ने ले ली ।
क्या यह परिवर्तन हिन्दी-कहानी में किसी परिवर्तन की सूचना नहीं देता ?
यह मनःस्थिति तभी पैदा होती है, जब जीवन की जटिलता का बोध होता
है । जब ऐसा लगे कि जिन्दगी साफ-साफ चौखटों में बँटी हुई नहीं है तो देखटके
अच्छा और बुरा, सही-गलत के रूप में दो-टुक निर्णय देना कठिन हो जाता है ।
अनुभूति की बुनियादी ईमानदारी अन्ततः इस पोड़ी के कहानीकारों को एक 'उभय
सम्भव' की मनःस्थिति की ओर ले गयी । इस द्वैध मनःस्थिति के साथ हिन्दी-कहानी
में एक नये 'नैतिक बोध' का उदय हुआ, जिसकी स्पष्ट अभिव्यक्ति राजेन्द्र यादव
की 'एक कमजोर लड़की की कहानी' और रघुवीरसहाय की, 'मेरे ओर नगी
औरत के बीच' जैसी कहानियों में हुई है । दुविधा की स्थिति का पना स्वयं इन
कहानियों का अंत देता है, जहाँ पटु बनकर लेखक अपना हाथ खींच लेते हैं, क्योंकि
मुखान्त या दुःखान्त कुछ भी करना अवास्तविक प्रतीत होता है । दो पीढ़ियों के
नैतिक बोध का अन्तर समझने के लिए यादव की 'एक कमजोर लड़की की कहानी'

को जैनेन्द्र कुमार की 'एक रात' के बगल में रखकर देखना पर्याप्त है। 'एक कम-जोर लड़की की कहानी' एक तरह से 'एक रात' की पैरोडी मालूम होती है। जैसे एक वैज्ञानिक विज्ञान के किसी पूर्ववर्ती नियम को असंगत पाकर उसकी अपने प्रयोगों के दौरान असंगतियों को दूर करने की कोशिश करता है, उसी तरह इस कहानी में पूर्ववर्ती रोमांटिक कहानियों के तिकोने प्रेम की असंगति का उद्घाटन किया गया है—एक विडम्बनापूर्ण स्थिति के द्वारा। वैसे यहाँ भी लेखक इस रोमांटिक सरकार से ग्रस्त है कि उमय-सम्भव की मन-स्थिति को बहाना करना कमजोरी का लक्षण है। फल है, तो सिर्फ यह कि अब इस कमजोरी के प्रति विडम्बना का बोध है। स्पष्ट हो जाता है कि समस्या का कोई बना-बनाया हल नहीं है। यह निष्कर्ष ऊपर से देखने पर चाहे जितना निराशावादी सगे, किन्तु इससे परिस्थिति का बोध तो होता ही है। और रोमांटिक भावबोध की तुलना में यह रीर-रोमांटिक भावबोध मानसिक परिपक्वता का सूचक है।

वस्तुतः रोमांटिक कृतियों में हृदय और बुद्धि के बीच एक प्रकार का विच्छेद मिलता है, जिसके बीच समरसता स्थापित करने की कोशिश करके भी रोमांटिक लेखक सफल नहीं सके। इस काल में हृदय-बुद्धि का वह विच्छेद बहुत-कुछ समाप्त हुआ और विच्छिन्न भाव-बोध के स्थल पर एक समंजस संवेदना का उदय हुआ। यहाँ अनुभूति विकसित होकर इस प्रकार विचार की सघनता प्राप्त कर लेती है कि पुराने खयाल के लोगों को 'बौद्धिकाता' की शिकायत होने लगती है। किन्तु समंजस संवेदना ने गद्य-लेखकों को ऐसी यथातथ्य, लचीली, सूक्ष्म और प्यंजक भाषा निमित्त करने की क्षमता दी, कि व्यक्ति-मन और उसके परिवेश के बारीक-से-बारीक तथ्य अंकित किये जा सके।

इस संवेदना ने झूठी अपवा अतिरिक्त अभिव्यक्ति पर अंगुष्ठ का काम किया। पुराने लेखक जिस स्थिति में प्रेम की गुंजाइश न देखते हुए भी प्रेम की अबोध अभिव्यक्ति करते थे, वही नये लेखक ने कहने से पहले यह जीव सेना जटरी समझा कि ऐसी स्थिति में मन में जो भाव उठ रहे हैं, उन्हें 'प्रेम' का नाम देना ठीक न होगा या नहीं। आरम्भजबगता इस हद तक बढ़ गयी कि बिना जीव किसी भाव को व्यक्त करना कठिन हो गया। इलियट के शब्दों में, 'मृत्ताओं की भाँखों का भाव' उभर आया।

इस समय की प्रेम-कहानियों को पूर्ववर्ती युग की प्रेम-कहानियों के बराबर रख कर देखें, तो इस दृष्टि से साफ और अन्तर मालूम होगा। निश्चय ही यह संवेदना आज के नये सामाजिक संदर्भ की उपज है। सामाजिक सम्बन्धों में इनका परिवर्तन आ गया है कि बहुत-से पुराने सम्बन्ध अब शिष्टाचार का निर्वाह-मात्र मालूम होने लगे हैं। इन बोध के बावजूद बहुत-से लेखक आज भी अपनी रचनाओं में उन शिष्टाचारों की सच्ची भावनाओं के रूप में दिखाने जा रहे हैं। इसके विपरीत

नये लेखक शिष्टाचार के ऊपरी खोल को हटाकर तह में छिपी असली भावनाओं को उद्घाटित करने की कोशिश कर रहे हैं। उदाहरण के लिए 'भरे और नंगी औरत के बीच' में रघुवीरसहाय ने यही किया है। नया लेखक इसी तरह बीच की 'दुनिया' को हटाकर मनुष्य को नये रूप में, मनुष्य को निरे मनुष्य के रूप में, स्पर्श करना चाहता है। यह भी एक मानवतावाद है, जो इस पूँजीवादी युग के अमानवीय सामाजिक सम्बन्धों के तीखे बोध में पैदा हुआ है। कहना न होगा कि घाटाडो के बाद भारत में इस नयी स्थिति का पहला बार इतना तीखा अनुभव हुआ है। क्या यह दृष्टे हुए सामन्ती सामाजिक सम्बन्धों और उभरते हुए पूँजीवादी सामाजिक सम्बन्धों के टकराव की अभिव्यक्ति नहीं है ?

अन्ततः दो युगों की कहानियों का अन्तर नैतिक बोध के स्तर पर स्पष्ट होता है। और नैतिक बाध की अभिव्यक्ति सामान्यतः 'सहानुभूति' के स्वरूप में होती है। कोई लेखक किस व्यक्ति-चरित्र को किस स्थिति में और किस प्रकार की सहानुभूति देता है, और फिर उस सहानुभूति का आधार क्या होता है—इससे कहानी का 'मूल्य' निर्धारित होता है। आज जिस प्रकार व्यक्ति-व्यक्ति के बीच एक अदृश्य और सापेक्ष अभेद्य दीवार खड़ी हो गयी है, उसे देखकर महसूस होने लगा है कि किसी को अपना दुःख ठीक-ठीक बतला सकना अथवा ठीक-ठीक किसी के दुःख को जान लेना लगभग अमम्भव हो उठा है। अपने ज्ञान और अपनी अनुभूति की सीमा के इस बोध में सहानुभूति-सम्बन्धी पूरी धारणा ही बदल दी। सापेक्ष यह स्थिति भी पूँजीवादी समाज-व्यवस्था की ही देन है। इस स्थिति ने हमारे ऊपर एक नया नैतिक दायित्व डाल दिया है। रघुवीरसहाय की 'सेब', 'जीता-जागता व्यक्ति' आदि अनेक कहानियाँ जैसे इसी प्रश्न से जूझती दिगामी पड़ती हैं। एक स्थिति इससे आगे की भी है, जहाँ लेखक इस बीच की दीवार को तोड़ने की भी कोशिश करता है, और दो आदमियों के बीच सहकारिताका भाव पैदा होता है, जिसका बिप्लव निमंश बर्मा की 'सदन की एक रात' कहानी में मिलता है।

इसी बीच का विस्तार आगे चलकर उग दायित्व तक होता है, जिसे 'सामाजिक चेतना' कहते हैं। चूंकि नये कहानीकार जिससे पूर्वनिर्धारित बीच-बन्धन हटाने की कोशिश करने के लिए 'सामाजिक दायित्व' के निर्वाह के लक्ष्य से सातक हैं, इसलिए वे अपने अनुभवों के आधार पर रचना में सामाजिकता को स्पष्ट करने की कोशिश करते हैं। इस दृष्टि से यह तो सत्य है कि प्रगतिवादी दौर की तरह इन कहानियों में सर्वहारा के चित्र नहीं हैं, और न बंसी प्रणर बने-बेगना ही है, किन्तु सापेक्ष अर्थ में बाबू के उल्लेखों और कम के अल्लेखों के साथ आधुनिक समाज व्यवस्था के चित्रों के बीच, जो किसी में गंदा है, चूंकि उदात्तानर लेखक सहरो के माथों के निम्न-मध्य वर्ग की उपर है, और हर लेखक का जोर महिम्न-रचना निजी अनुभव पर है, इसलिए रचनाओं की विपक्षानु के साथ ही दृष्टिबोध

भी निम्न मध्यवर्गीय सामाजिक स्थिति की सीमा से सीमित हो जाना अनिवार्य है। जैसे आज समाज में इस वर्ग की जो स्थिति और ऐतिहासिक भूमिका है, उसको देखते हुए इस वर्ग का सचेत लेखक प्रखर 'आलोचनात्मक यथार्थवादी' साहित्य की सृष्टि कर सकता है। कहना न होगा कि नयी कहानी की परम्परा में सामाजिक आलोचना का यह स्वर काफी प्रचल रहा है।

इस प्रकार लगभग १९५६-६० तक इस कहानी-दशक के उभरने वाले नये कहानीकारों ने अपने अपेक्षाकृत नये सृजनात्मक कृतित्व से हिन्दी-कहानी को समृद्ध करने में महत्वपूर्ण योग दिया। यह तो नयी कहानी के विरोधी भी स्वीकार करते हैं कि अकेले इस दशक में हिन्दी में जितनी अच्छी कहानियाँ लिखी गयीं, वह अपने-आप में एक मिसाल है। हिन्दी की जो नयी प्रतिभाएँ कुछ समय पहले कविता की ओर मुड़ जाया करती थीं, वे तथा बँसी अन्य अनेक प्रतिभाएँ इस दशक में प्रायः कहानी के क्षेत्र में आ गयीं। सभी नये कहानीकारों में समान रूप से नये तृजन की चेतना भले न रही हो, किन्तु इस कहानी-दशक की मुख्य प्रवृत्ति नये सृजन की थी। सब जगह जीवन-दृष्टि भले ही एक-सी स्पष्ट न हो पायी हो, किन्तु प्रायः सभी में अपनी सृजनात्मकता के बीच से ही जीवन-दृष्टि विकसित करने का प्रयास रहा है। हिन्दी-क्षेत्र में इस समय न कोई व्यापक जन-आन्दोलन और न जनता की सशक्त राजनीतिक पार्टी और न ही साहित्य के क्षेत्र में किसी ऐसी पार्टी की सूझ-बूझ-भरी पहल—इस अभाव को देखते हुए इस कहानी-दशक की उपलब्धियाँ काफी महत्वपूर्ण हैं।

यह भी एक बिडम्बना ही है कि जो कहानीकार सहसा 'नयी कहानी' के झंडा-बरबार हो उठे हैं, वे दरअसल 'नयी कहानी' के हकदार ही नहीं रह गये हैं। सगता है, जैसे बाहरी नारा भीतरी खोखल को ढकने का एक बहाना-भर है। मुट्ठी को पकड़ जिस तरह झंडे पर बसती जा रही है, उससे लगता है कि जहर पाँवों के नीचे से जमीन लिसक रही है। लेकिन ये कहानियाँ कब तक छिप सकती हैं ?

मोहन राकेश के बारे में स्वयं राजेन्द्र यादव की राय है, कि 'उसने नया शिल्प, नयी भाषा या नया कथ्य कम खोजा है, फिर भी जाने यह कौन-सी विवशता है, जिनके कारण इतना और जोड़ा जाता है कि अपने 'पुरानेपन' के बावजूद वह और समर्थ बधाकार है।' नये और पुराने संधर्ष में यह साफ समझौतावाद है, और जिस समझौतावाद के कारण 'राकेश दोनों कथा-पौष्टिपों में 'स्वीकृत' है।' 'उसी के प्रकार स्वयं राजेन्द्र यादव हो चले हैं। किन्तु एक दूसरी दिशा में, जैसा कि मिनम्वर '६४ की 'कल्पना' में 'किनारे, से किनारे तक' की कहानियों के बारे में लिखा गया है कि उनमें 'उनमें कुछल व्यावसायिक लेखन के सारे गुण-दोष मौजूद हैं।' कहना न होगा कि जहाँ व्यावसायिकता आ गयी, वहाँ नये मृदुल की समावना समाप्त। ऐसी स्थिति में शिवशर्मासिंह चौहान का 'आलोचना-३१' का यह सप्ता-

योग प्रकाश नहीं न महमति प्राप्त करे कि गयेन, कमलेश्वर या राजेन्द्र दास
 "जो 'अवनी' कहानियाँ लिखी हैं वे 'नयी' में प्रथित कुछ फार्मूलाबद्ध कहानियाँ
 हैं जो नये गगनरई परिभाषा-मूलों के अनुसार लिखी गयी हैं।"
 विद्वन्मना यह है कि यह भाग फार्मूलाबद्ध और व्याख्यात्मक लेखन एक 'नये
 प्रतिनिधित्व' के नाम पर हो रहा है। जो प्रतिनिधित्व जीवन-वृष्टि व्याख्यात्मकता
 की धारणा है, जो व्याख्यात्मक शायो में लेखनी हुई प्रतिनिधित्व साहित्य को भीतर
 में तोड़ने की कोशिश करे। एक बार पढ़ने की देना हुआ है, और प्रतिनिधित्व व्या-
 कृतों की बहुत बड़ी संख्या विस्मयी मन के लिए सत्ता व्याख्यात्मक साहित्य
 मिलाने के रास्ते निकल गयी। मग पुद्गले, जो भात्र राजेश, कमलेश्वर और यही
 मग कि मादव भी यही करने लगे हैं, जो गन्धर्व मोगड नाम पढ़ने कृष्णचन्दर,
 राजा अहमद अख्तर बगैरा ने मुँह बर दिया। लक्ष्य बही है, रास्ता बाह्य अभी
 दूसरा ही।

नयी कहानी की घोषणा, यस्तुतः कुछ लेखकों के लिए सुविधाजनक उपाय
 बन गयी। अवसरवादी कहाँ नहीं होने? और वह अवसरवादी क्या जो किसी भी
 नयी स्थिति से लाभ उठा ले? घनाड़ो में काँपे से 'समाजवादी समाज' कायम
 करने की घोषणा की, रातों-रात हर काँपेसी—यहाँ तक कि पूँजीपति भी—पुराने
 समाजवादी हो गये। फिर साहित्य में 'नयी कहानी' की घोषणा उठते ही कुछ
 पुराने भावबोध वाले लेखक सहसा 'नये कहानीकार' हो जायें तो क्या आश्चर्य!
 नतीजा सामने है—इधर काँपेस तूब समाजवाद कायम कर रही है, और इधर ये
 कहानीकार भी ठाठ से नयी कहानियाँ निकाल रहे हैं।

जैसा कि मुक्तिबोध ने 'एक साहित्यिक की आखरी' में कुछ समय पहले लिखा
 था, असल में नये और पुराने के प्रति पूरा अवसरवाद अपनाया गया है। इस सुविधा-
 जनक लक्ष्यहीन अवसरवाद के कारण ही साहित्य में भी नये की रूपाकार देने की
 तलाश नहीं है 'नया नया', 'नया मूल्य', 'नवीन मानव' में केवल नवीन ही शब्द
 है असल में इस नये की अपनी इच्छा पर छोड़ दिया गया है। इसलिए मेरे खयाल
 से आपकी सबसे बड़ी आवश्यकता है कि पुराने के प्रति और नये के प्रति अवसर-
 वृष्टि खत्म की जाये।

सुदी की बात है कि इधर कुछ रचनाकार इस दिशा में समीक्षा आत्म-नमीक्षा
 के लिए आगे आये हैं। इस दृष्टि से 'मामा' में 'कहानी पर बातचीत' दीर्घक से
 मार्कण्डेय की लेखमाला उल्लेखनीय है। यहाँ जिस निमग्नता और जिस आत्मनिष्ठा
 के साथ मार्कण्डेय ने अपनी पीढ़ी के एक-एक कहानीकार का विदलेपन किया है,
 उससे स्पष्ट हो जाता है कि इधर चार-पाँच वर्षों में यानी १९५६-६० में ही उम
 कहानी-दशक का समारम्भ करने वाली नयी पीढ़ी सृजन के नये संदर्भों से जुड़ने में
 असमर्थ प्रमाणित हुई है। कारण-विदलेपन से यह भी पता चलता है, कि छोट

कही-न-बही शुरु से इनके बुनियादी रचना-धर्म में ही थी। पुरानी प्रतिष्ठा और नये व्यवसाय से समझौता आकस्मिक नहीं है। जिस 'अनुभववाद' के सहारे इस पीढ़ी ने पुरानी प्रतिष्ठाओं के विरुद्ध विद्रोह किया, वह ज्यादा आगे से जाने की क्षमता ही नहीं रखता। एक वैज्ञानिक जीवन-दृष्टि के बिना कोरा 'अनुभववाद' जल्द ही कुंठित होकर वस्तुस्थिति से समझौता करने में लिए साधारण हो जाता है।

समझौते की भाषा, नि सन्देह, 'क्रान्तिकारी' रहती है, किन्तु निहित विषय-वस्तु होता है अन्ततः वस्तुस्थिति का समर्थन। अश्व नहीं है, जो इन 'नये कहानी-कारों', ने सहसा 'आस्था', 'कमिटमेंट' आदि की बात शुरू कर दी है। राजेन्द्र यादव ने मोहन रावेश पर लिखने हुए अनजाने ही अपने साथ बहुत-से साधियों के लिए स्वीकार कर लिया है कि वह 'कमिटमेंट' और कुछ नहीं मिला नया 'जस्टी-फिकेशन' है। इसीलिए वे लेखक जब बार-बार 'सामाजिकता', 'जीवन', 'सन्दर्भ', और 'युगबोध' जैसे मोल-मोल, बड़े-बड़े शब्दों का प्रयोग करते हुए अपनी 'सामाजिकता' की घोषणा करने हैं, तो यह सम्भव है वे भ्रम नहीं होना चाहिए कि वे घुमा-फिराकर एक वस्तुस्थिति का ही समर्थन कर रहे हैं। जब वे जीवन से क्या-कैसे-क्या-कैसे ग्रहण करने की बात करते हैं, तो ऐसा प्रतीत होता है, जैसे 'जीवन' कोई बैंक है, जिसमें अनुभवों की रकम जमा है, और लेखक का सबसे बड़ा लक्ष्य यह होना चाहिए कि जीवन-बैंक का बैंक बनकर अनुभवों की राशि को निकासना और जमा करवा दिया जाय।

मोडियाकर या अक्षयकर लेखक अक्सर इसी तरह अपने युग के 'बालू मुहावरों' बोला करते हैं, और आधुनिकता का आभास देने के लिए युग के प्रश्नार्थकों सबसे पहले स्वीकार कर लेते हैं। इन्हें प्रश्न करने की जरूरत महसूस ही नहीं होती; यहाँ तक कि एक बार भी इनके मन में युग की बुनियादी 'प्रतिज्ञाओं' की चुनौती देने का विचार तक नहीं उठता। इसीलिए जब वे अपने युग की उरा-सी भी आलोचना करते हैं, तो उस आलोचना में धार नहीं होती; और जब किसी नये परिवर्तन की समर्थन देने हैं, तो उसमें हार्दिकता नहीं मिलती। उनका उत्साह तो उनका होता ही नहीं, उनका मोह-भंग भी उनका नहीं होता। वहाँ सब-कुछ अवसर का तत्ता-भर होता है। इसीलिए इनके मुँह से निकलते हुए 'सदम', 'सचेतना', 'सामाजिकता' आदि शब्द ऐसे प्रतीत होते हैं, जैसे वे नींद में बोल रहे हों।

आधुनिक युग की कौन-सी ऐसी घटना है, जिसकी इन्हे सूचना नहीं; कौन-सी नयी चीज है, जिसका इन्हे नाम नहीं मालूम? फिर उरा-भा व्यंग-रंग का छीटा देते हुए इन तमाम आधुनिक तथ्यों के आधार पर एक क्या, सड़की नयी लगने वाली कहानीयाँ नहीं तैयार की जा सकती? राजधानी में क्या थोड़ा सुलभ नहीं है? खुल जाय वहाँ नयी कहानियों का एक कारखाना, और फिर देखिये, हर महीने

हाज़िर है—नयी कहानियाँ : मेह इन दिल्ली, नयी दिल्ली ! उदाहरण के लिए, कमलेश्वर इस नुस्से की बदौलत अपनी पीढ़ी से भी एक कदम आगे निकलकर, सहसा इस साठ वाली पीढ़ी के नये कहानीकार हो गए हैं !

दरअसल अपने युग द्वारा कोई लेखक हज़म न कर लिया जाय, इसके लिए बेहद सतर्कता की आवश्यकता पड़ती है। आज स्थिति कुछ ऐसी है, कि स्वीकार करने से ज्यादा इन्कार करने का कतेजा चाहिए। बड़ी समस्या खमाने के भ्रम-जाल से मुक्त होने की है, पाश्चात्तिक पुनर्लियों के आकर्षण को रोक पाने की है। यह भी एक विरोधाभास ही है, कि अपने युग को ज्यादा-से-ज्यादा नकार के ही कोई लेखक सच्चे अर्थों में अपने युग का होता है। निस्सन्देह लेखक की महानता इस संघर्ष के 'गुण' पर निर्भर है, और एक रचनाकार अपने युग में गहरे उत्तरकर सृजनात्मक स्तर पर अपने खमाने से संघर्ष करता है। यहाँ तक कि कभी-कभी अपने युग की सीमाओं से एकदम भाग जाने की कोशिश करने वाले रचनाकार अन्ततः वहीं ज्यादा अपने युग के लेखक प्रमाणित हुए हैं। अंग्रेजी में डी० एच० लॉरेन्स या फिर जर्मन में फ्रांज़, काफ़्का इसी प्रकार के युगात्तरवादी रचनाकार हो चुके हैं। कौन जाने इसी तरह हिन्दी में भी जिन निर्मल वर्मा की इपर पला-यनवादी कहा जा रहा है, वे अन्ततः इन सचाकथित 'सामाजिक' कहानीकारों से ज्यादा सामाजिक और बुनियादी रूप में अपने युग के सच्चे प्रत्यक्ष प्रमाणित हों। सृजनात्मक कसौटी ही है, जिस पर अपने युग की आलोचना करनेवाला गनही कथानाए एक सच्चे रचनाकार से असल किया जा सकता है; जैसे अंग्रेजी में ऑल्डम हवमले को जेम्स ज्वाइम में अलग किया जाता है, और माना जाता है कि रचनाकार के रूप में जेम्स ज्वाइम के नामने ऑल्डम हवमले बेहद पड़िया कथानाए हैं; यद्यपि ज्वाइम के गाय-गाय हवमले ने भी अपने युग की कड़ी आलोचना की, बल्कि ऊपर से देवने पर और ज्यादा तेज़।

बस्तुतः भौतिक प्रदान सृजनात्मक दृष्टि का है, जिनमें अंग्रेजी में कभी-कभी 'मिण्डिवि विज़न' कहा जाता है, जो अपने युग के मर्ग को बेपने के साथ अपने युग की मनांगन और बस्तुतः भौतिक का अतिप्रमथ कर सचने में गायव होनी है। दूसरा एक पक्ष 'ऐतिहासिक परिदृश्य' अथवा 'पर्मोरेक्टिव' की पहचान भी है। इसी 'पर्मोरेक्टिव' की पहचान के प्रभाव से प्राप्त है। इसीलिए वे कभी गुप्त-निमूत्रम अनुभव-जगत्तों का सम्बा जाल बुनकर रह जाते हैं, और कभी सापुनिक सम्भवा के स्थूल उपकरणों का ध्योरेधार सुधीन प्रकाशित करके अपने इतिहास की इतिथी सभल लेते हैं। कमलेश्वर की नयी दिल्ली-जीरीब वाली नयी कहा-नियों, गज़ेन्ड मादव की 'प्रतीक्षा' जैसी कहानियों और रावेन की 'गाम टैर' 'प्रीकट का आकाश', 'मेरी दिन' आदि कहानियों इसी प्रकार के 'मेमोरियल

अथवा 'तथ्यवाद' की कोटि में आती है। निस्सन्देह इस तथ्यवाद के ऊँचाऊ असर को कम करने के लिए जगह-जगह रोमान का हल्का पुट भी दे दिया जाता है। किन्तु इन्हे रोमांटिक समझने का भ्रम नहीं होना चाहिए। जैसा कि किसी लेखक ने कहा है, इस प्रकार की समानियत वस्तुतः तथ्यवाद की 'अपराधी अन्तरात्मा' अर्थात् 'गिल्टी कान्फ़ेस' है। ऊपर से ये लेखक कहानी में कविता का चाहे जितना विरोध करें, अपनी कहानियों में ये स्वयं एकदम रोमांटिक कविता के नुस्खों का बेहद यात्रा उपयोग करते हैं। यह 'तथ्यवाद' यदि एक ओर वर्तमान 'समाज-व्यवस्था' को चुनौती देने का नाटक करते हुए भी असल मुद्दे पर कच्ची काट जाता है, तो दूसरी ओर व्यावसायिक रुचि को मज्जे से तुष्ट करता है। वहाँ भी भले, और यहाँ भी भले ! दोनों लोक दुस्त ! दोनों हाथ मोदक ! सुरक्षित, सतुष्ट और निर्भय !

इसके विपरीत परिदृश्य-बोध किसी रचना को किस प्रकार की अमं-नरिमा प्रदान करता है, इसका उदाहरण है निमंत वर्मा की कहानी 'सदन की एक रात'। कहानी पढ़कर महसूस होना है कि आज का विश्व क्या है, कहाँ जा रहा है, और इस विश्व में हम कहाँ है, हमारी स्थिति क्या है।

यह आकस्मिक नहीं है, कि हिन्दी-कहानी में १९५६-६० के आसपास कहानीकारों की जो नयी पीढ़ी उभरकर सामने आयी है, वह अपनी शुरुआत का माता निमंत वर्मा की 'एक शुरुआत' से जोड़ना पसंद करती है। राकेश, यादव, कमलेश्वर द्वारा विज्ञापित 'नयी कहानी' के विरुद्ध इस पीढ़ी के मन में कितना अधिक विद्रोह है, यह इसी से स्पष्ट है, कि इन्होंने 'कहानी' नाम को अस्वीकार करके हिन्दी में 'अ-कहानी' की आवाज उठा दी। यदि एक ओर निमंत वर्मा कहते हैं, कि 'कहानी की मृत्यु से चर्चा आरंभ करने चाहिए', तो दूसरी ओर रवीन्द्र कालिया का भी यही कहना है, कि 'मुझे कहानी के उस स्वीकृत रूप से घोर वितुष्णा है, जिस अर्थ में वह आज कहानी के नाम से जानी जाती है।' 'इस विरोध' को एकरसता की धोम-धरी प्रतिक्रिया के रूप में लिया जा सकता है। इस धोम से स्पष्ट है कि इधर 'नयी कहानी' के सती लेखकों में कितनी एकरसता आ गई है। दूसरी ओर इन नवयुवक लेखकों की कहानियों से साफ़ भनकता है, कि वे बाग की सामाजिक गठने में नीचे जाकर 'मानव-नियति' और 'मानव-स्थिति' सम्बन्धी बुनियादी प्रश्न उठा रहे हैं। लगता है, युग नये तारे से छपने-प्राप से भयावह प्रश्नों का साक्षात्कार कर रहा है। जैसे कितनी नृत्ते और घालू फंजन पहाँ भी हैं, किन्तु 'प्रस्तावक दृष्टि' सरी और तेज है। धाज के मानवीय सम्बन्धों की प्रमानवीयता की बेधकर पहचानने की घटमूत समता इस दृष्टि में है। इसीलिए जिस निर्ममता के साथ सीधी भाषा में ये आज की मानव-स्थिति को कम-से-कम रेखाओं में उतारकर रख देने हैं, वह पूर्ववर्ती कथाकारों के लिए स्पर्धा की वस्तु

हो गवनी है। कहानी के न्यायकार और रचना-विधान की दृष्टि में ये कहानियाँ एक अरसे में उपयोग में आने वाले कथागत मात्र-संसार को एकत्रागमों उतार कर अपनी शक्ति हो गई है—हन्नी, मधु और ठोम। यहाँ तक कि कभी-कभी कथा-चरित्रों के नाम-धाम-भगिचय का भी उल्लेख करना अनावश्यक प्रतीत होता है। केवल इमीनिंग कुछ सोच इन कहानियों को 'अमूर्त' और अमामात्रिक तक मान बैठे हैं। ऐसी आपत्तियों के समाधान के लिए प्रामीणी कथाकार रचित किए गए यह कथन अत्रागमिक न होगा। "कथाप्रति में किसी आदमी का नाम रूढ़ने की कोशिस में पयोगी क्यों कहाया जाय, जब कि वह खुद अपना नाम नहीं बताना ? हर रोज हम ऐसे लोगों में मिलते हैं, जिनके नामों से हम वाकिफ नहीं, और हम अपनी मेडबान द्वारा कराये गए परिचय पर बिना ध्यान दिये एक अवचित के नाम बातें करते हुए एक पूरी शाम बिना देने हैं।" ऐसी स्थिति में भी कहानी में नाम का अभाव क्या इतना आपत्तिजनक रह जाता है ? और फिर सारी शिना-यत क्या अब केवल नाम पर आकर बटक गई है ? देखने की चीज वह नयी संवेदना है, जो एक वस्तुस्थिति का—चाहे वह कितनी ही अप्रिय क्यों न हो—साहस के साथ साक्षात्कार कर रही है।

ऐसी स्थिति में जब कि यह युवा पीढ़ी स्वयं नामों को इतना महत्वहीन समझती हो, एक-एक लेखक का नाम गिनाना बिडम्बना ही होगी। वैसे व्यक्ति को विविष्टता प्रदान करने वाली रेखाएँ अभी पूरी तरह उभर भी नहीं पायी हैं—ऐसी कि जिन्हें 'रचना' कहा जा सके। उदाहरण के लिए, प्रबोधकुमार की 'गाँव', रूपनाथसिंह की 'रक्तपात' रवीन्द्र कालिया की 'नौ साल छोटी परनी', प्रयाग शुक्ल की 'भापा', विजय चौहान की 'रक्ति', और काशीनाथसिंह की 'मुख'। संवेदना और शिल्प की दृष्टि से श्रीकान्त वर्मा के कहानी-संग्रह 'झाड़ी' की कहानियाँ भी इसी कोटि में आती हैं और यह उल्लेखनीय है कि वय में पूर्ववर्ती पीढ़ी से संबद्ध होते हुए श्रीकान्त वर्मा ने इसी पीढ़ी के साथ यानी ५६-६० से ही कहानी-लेखन प्रारंभ किया। निश्चय ही उल्लेख-मात्र से इन कहानियों की विदोषता स्पष्ट नहीं होती, किन्तु सरहद की ये चौकियाँ हिन्दी-कहानी के मान-परंपरा है, और न्याय के लिए दस पर स्वतंत्र विचार अपेक्षित है। प्रसंगतः सिर्फ इतना कि यह भी एक शुद्धांत है—समावनापूर्ण गुरुआत।

[भाषा : १६१४]

नयी कहानी : सन्दर्भ और प्रकृति